Мацкин А. П. **Портреты и наблюдения**. М.: Искусство, 1973. 440 с.

I

Станиславский: личность и взгляды на искусство

*Художник и время* 4 [Читать](#_Toc338779581)

*Читая его книги*… 26 [Читать](#_Toc338779583)

*Образы Чехова* 46 [Читать](#_Toc338779584)

Немирович-Данченко: режиссерские искания и спектакли

1. *Истоки и зрелость* 69 [Читать](#_Toc338779585)

2. *Революция* 104 [Читать](#_Toc338779587)

3. *Тридцатые годы* 126 [Читать](#_Toc338779588)

Мейерхольд: путь к революции

1. *Теория и натура* 178 [Читать](#_Toc338779589)

2. *У великого рубежа* 223 [Читать](#_Toc338779591)

3. *От «Маскарада» до «Зорь»* 295 [Читать](#_Toc338779592)

II

Вахтангов, старая и новая «Турандот» 342 [Читать](#_Toc338779594)

Третий образ Шоу 359 [Читать](#_Toc338779598)

Две роли Астангова 369 [Читать](#_Toc338779599)

Абдулов на сцене 391 [Читать](#_Toc338779600)

Юдифь Глизер и ее биографы 416 [Читать](#_Toc338779601)

Юзовский — зритель и критик 430 [Читать](#_Toc338779602)

# **{3}** I Станиславский: личность и взгляды на искусство Немирович-Данченко: режиссерские искания и спектакли Мейерхольд: путь к революции

## **{4}** Станиславский: личность и взгляды на искусство

### Художник и время

Нелегко представить себе, что Станиславскому, чей гений был воплощением молодости и непокоя, в наши дни исполнилось бы сто лет. Он родился на рубеже двух эпох в России, потрясенной кризисом феодально-крепостнической системы, в год, когда Толстой написал первые главы «Войны и мира», и умер в начале третьей пятилетки, в год обороны Мадрида и великих открытий в нейтронной физике, прожив в нашем веке, веке войн и социалистических революций, большую половину своей жизни, и мы по праву гордились им, нашим старшим современником.

Я помню, как летом 1931 года в Москву приехал Бернард Шоу и сразу же попросил познакомить его со Станиславским — чтобы лучше понять Чехова, русский театр и его самого, прославленного актера. Встреча состоялась, и ее третьим участником был Луначарский. Сохранилась фотография, на которой они сняты все трое, — это целая эпоха в истории культуры XX века, и притом в ее высшем взлете. Шоу, увидев тогда впервые Станиславского, сказал: «Вот самый красивый человек на нашей земле!» Фраза эта никому не показалась эксцентричной, потому что старость не затронула красоты великого артиста и режиссера, красота его стала даже более внушительной. Прошло еще два года, и Горький написал Станиславскому в день его семидесятилетия: «Почтительно кланяюсь Вам, красавец-человек…» — и эти слова дружно подхватили мемуаристы и историки Художественного театра. Так, например, в воспоминаниях Книппер-Чеховой, появившихся в 1948 году[[1]](#footnote-2), вы можете прочесть, {5} что с первой встречи с Константином Сергеевичем, происшедшей в конце прошлого века, тогда еще молодая актриса «сразу пленилась внешностью и значительностью этого великолепного, в полном смысле слова, красавца-человека».

Красота Станиславского привлекала с первого взгляда. Старые москвичи помнят, как по утрам он шел из своего дома в Леонтьевском (теперь улица Станиславского) в театр на Камергерском (теперь проезд Художественного театра), шел энергичной, молодой походкой, легко ступая по земле, дружески, с детской доверчивостью улыбаясь встречным. Его знали почти все, с ним здоровались знакомые, а случалось, и незнакомые, и даже те, которые его не знали, встретившись с ним, — я видел это не раз — останавливались и долго смотрели вслед; редко ведь бывает, чтобы дух человека был в такой гармонии с его телесной оболочкой.

Когда-то в молодости, на репетициях «Скупого рыцаря», Станиславский задумался над тем, что красота в театре бывает настоящая и поддельная, похожая на жизнь с ее характерными особенностями, а иногда и характерными неправильностями, и кукольная, прилизанно-жеманная, как в проспектах для богатых туристов, красота живой, бесконечно меняющейся правды и красота заученных поз и жестов. Его красота была всегда меняющейся; черты лица Станиславского нельзя даже назвать правильными, о чем можно судить по рисунку-портрету Серова 1908 года. И не в том ли заключается искусство этого портрета, что характерные особенности лица Константина Сергеевича только подчеркивают его одухотворенность; перед нами сосредоточенно-мудрый интеллигент начала века, на которого эпоха взвалила тяжесть многих не решенных ею задач.

Всматриваясь в портрет Серова, вы понимаете, что имел в виду Немирович-Данченко, когда говорил, что ко внешности Станиславского не было ничего специфически театрального, не было той печати нарядности, щегольства и нарочитой подтянутости, которую вырабатывает профессия актера. Стихия Станиславского — это *сама естественность*; публичность сцены, ежевечернее творчество на виду ничуть не стеснили его внутренней свободы; он был такой же, {6} как мы все, его зрители, только природа создала его бесконечно более совершенным.

Теперь трудно даже представить себе, какой популярностью пользовались в расцвете творчества Художественный театр и Станиславский. Он сам рассказывал, как во время первых гастролей МХТ в Петербурге, ночью, после затянувшейся допоздна репетиции, он вышел из театра и увидел громадный табор, раскинувшийся по всей площади. Тысячная толпа у костров дожидалась утра, чтобы занять очередь у кассы. И эта картина бессонного ночного города навсегда осталась в его памяти. И так было не только в Петербурге, но и в провинции и в Москве, где выстраивались длинные очереди у «лотерейки», чтобы немногие счастливцы, вытянувшие бумажку с номером, получили потом право занять свое место у кассы. И никто ведь не скажет, что к этой популярности, длившейся десятилетия, был примешан элемент моды или сенсации.

В глазах наших отцов Станиславский представлял русскую интеллигенцию предреволюционных лет в ее самом привлекательном, благородно-бескорыстном образе — ее демократизм, прошедший школу великой литературы XIX века, ее независимую мысль, не робеющую перед авторитетами, хотя и не пренебрегающую ими, ее абсолютное, я сказал бы, физиологическое отвращение к лжи, ее душевную широту и деликатность, ее вечную жажду учительства. И этот образ художника — нравственного деятеля с детства вошел в сознание поколения, заставшего Станиславского уже на склоне его лет, и от нас перешел к детям, к новым и новым поколениям.

У открытой могилы Станиславского, в Москве на Ново-Девичьем кладбище, Немирович-Данченко говорил о бессмертии в искусстве и о том, что среди многих высоких достоинств его бессменного товарища по Художественному театру было самое высокое — «стихийное стремление отдавать себя всего, целиком, осуществлению тех глубоких идей, которые его волновали…» В эти последние минуты, размышляя вслух, Немирович-Данченко искал слова, чтобы определить отношение Станиславского к своему призванию, и, наконец, нашел их: «влюбленное жречество». И мы в этих старых и старомодных, непривычных для {7} нашего уха словах открыли близкий нам смысл. Ведь речь шла о непреклонности духа Станиславского, о силе его убеждения, о тех чертах его личности, которые выдвинули безвестного любителя в первые ряды реформаторов современного искусства.

Всем памятна мысль Ленина — великий художник, если он действительно великий, не может не отразить в своих произведениях хотя бы некоторые из «существенных сторон революции». Станиславский был великий художник, и в его творчестве отразились нравственные черты первой русской революции, и прежде всего ее «энергия натиска», поднявшая к историческому творчеству широчайшие народные слои. Революция вела счет на миллионы. Художественный театр ответил ей скромным лозунгом общедоступности. Масштабы были несоизмеримые — Станиславский это понимал, но он понимал также, что новому театру обязательно нужна новая аудитория и что это задача не только просветительская — массовость была одним из устоев его эстетики. С этого и начались реформы Художественного театра.

Общедоступность и утонченность всегда враждовали в искусстве. Станиславский и Немирович-Данченко сблизили эти полюсы и потому смогли по-новому понять и по-новому сыграть Чехова. Поэзия самых сложных, порой неуловимых душевных переживаний, ничего не теряя в своей тонкости, впервые нашла общепонятный, демократический язык на сцене, и вся передовая Россия, во главе с Лениным, признала Художественный театр. По словам архитектора В. Веснина, старейшего зрителя МХАТ, фойе и курительные театра напоминали «не существовавшие никогда в природе клубы русской интеллигенции, где можно было спорить, делиться впечатлениями, превращать восторги отдельных людей в общую радость». Конечно, это не были политические клубы французской революции, но нравственная атмосфера на спектаклях МХАТ никого не оставляла равнодушным. Не могу не привести еще одно свидетельство современника. В начале 30‑х годов В. В. Вересаев на встрече в газете «Советское искусство» рассказывал, что Станиславский в роли доктора Штокмана внушил ему первую революционную заповедь — не склоняться перед преимуществом силы, каким бы очевидным оно {8} ни было. Потом в «Невыдуманных рассказах» Вересаев писал, что игра Станиславского в «Штокмане» была одной из тех радостей, «за которые на все дни остаешься благодарен жизни».

Мемуаристы часто пишут о скромности Станиславского, о том, как угнетали его обязанности, связанные с представительством, с участием в разного рода официальных церемониях; таких обязанностей у него было много, особенно много во время заграничных поездок Художественного театра; он ненавидел суету и вынужден был подчиняться режиму, принятому для всех знаменитостей на Западе. Его огорчала всякая лесть по своему адресу, например угодливость биографов, и он с неприязнью отозвался о своем друге, критике Н. Эфросе, когда тот в статье, опубликованной в газете «Русские ведомости», приукрасил один из эпизодов его театральной юности. «Статья неприятна, так как носит какой-то рекламный характер»[[2]](#footnote-3), — жаловался он своей постоянной корреспондентке, писательницей историку театра Л. Я. Гуревич, по словам которой Константин Сергеевич в жизни «словно стеснялся выказывать себя во всем богатстве своих чувств и настроений»[[3]](#footnote-4). Но его скромность, его фанатическая требовательность к себе не означала, что он не верит в себя и в свое призвание. Напротив, в искусстве он ставил перед собой до дерзости смелые задачи.

В послереволюционные годы на репетициях МХАТ возник и прижился термин «художественный максимализм», имевший как бы два смысла: первый, связанный с процессом творчества и выраженный в правиле: «на сцене ничего не может быть чересчур, если это верно», и второй — этический, направленный против всякого оппортунизма, всякой уступчивости и уклончивости в принципиальных вопросах. Станиславский, если пользоваться этим термином, был максималистом еще со времен артистической юности. Когда только ему представлялся случай, он говорил, что старое академическое искусство застыло в неподвижности и безнадежно одряхлело. Из этого неутешительного {9} признания он делал вывод: долг нового поколения, того поколения, к которому принадлежит и он сам, — изгнать из искусства рутину, дать простор фантазии и творчеству. Он написал об этом летом 1897 года французскому критику и драматургу Люсьену Бенару и закончил письмо такими словами: «Только этим мы спасем искусство». Итак, речь шла о будущем театра, о его реконструкции сверху донизу, ион взял на себя эту великую задачу, не считаясь с тем, насколько опасно сжигать мосты, когда нет пристани.

У красоты Станиславского было много граней — в том числе непреклонность духа.

Зимой 1900 года, на исходе второго сезона МХТ, в его дирекции по совершенно незначительному поводу произошел конфликт, поставивший под удар существование театра. Станиславский был в отчаянии, но отказывался мирить Немировича-Данченко с Морозовым — третьим членом дирекции МХТ, московским промышленником и меценатом, человеком в своем роде выдающимся, подобно горьковскому Булычову, прожившим свой век «не на той улице». Самый факт, что из-за игры самолюбий, из-за пустой амбиции может погибнуть театр, казался Станиславскому вопиющим. Он очень дорожил дружбой с Немировичем-Данченко и был заинтересован в сотрудничестве с ним («без вас я в этом деле оставаться не хочу…») и все-таки написал ему одно из самых суровых писем за все годы их творческой и деловой связи, прямо указывая: «… если это случится (то есть произойдет окончательный разрыв. — *А. М*.), я плюну на театр и на искусство… Черт с ним, с таким искусством!»[[4]](#footnote-5)

Эта мысль, что лучше вовсе бросить искусство, чем, склонив голову, идти по течению, преследовала Станиславского всю жизнь: в молодости, когда публика, посещавшая любительские спектакли, не приняла его игры, основанной на мимике и паузах, игры без жестов, и навязывала ему свои вкусы; в дни работы над «Чайкой», когда в Харькове он случайно побывал на спектакле «Злая яма» и ужаснулся, подумав, что у него и у этих людей, ломающихся на сцене, одна и та же профессия; после смерти Чехова и разрыва с Горьким («репертуара нет, а главное — кругом плохо {10} и пошло»[[5]](#footnote-6)); в 1911 году, когда в Вершине Он посмотрел рейнгардтовскую постановку «Царя Эдипа» и писал своей жене, актрисе Лилиной: «Это так ужасно, что я опять застыдился своей профессии актера»; в 1923 году, когда труппа Художественного театра не поддержала его педагогические эксперименты и он пришел к решительному выводу: «по-новому — не хотят, по-старому — нельзя», — и еще во многих других случаях. Он не мог примириться с рутиной новейшего образца у прославленного немецкого режиссера Рейнгардта и с рутиной дощепкинских времен у никому не ведомых харьковских актеров, не мог примириться с искусством, если оно посвящает себя «маленьким буржуазным целям». Он потому и говорил Немировичу-Данченко в 1900 году, что, коль скоро конфликт в дирекции приведет к развалу театра, «мы, русские, докажем, что мы — гнилая нация, что у нас личное я, мелкое самолюбие разрушает всякие благие начинания»[[6]](#footnote-7). Это не риторический оборот, ход мысли у Станиславского такой: история выдвинула Художественный театр вперед, и, если революционная задача окажется ему не по силам, развитие русской сцены задержится на долгие годы.

Гений Станиславского был необыкновенно отзывчив, и учителя у него были самые разные: от знаменитой Федотовой, хранительницы и продолжательницы традиций Щепкина, до безвестного жонглера в московском цирке; он учился у итальянских певцов, провинциальных трагиков и премьерш балета. В книгах Станиславского нашли отражение и мысли Шаляпина об искусстве и открытия Немировича-Данченко на репетициях в Художественном театре. Очень многому он научился у Чехова и Толстого, особенно у Толстого. С «Плодов просвещения», поставленных Станиславским в Обществе искусства и литературы (1891), собственно, начинается его профессиональная режиссура. Формально его связь с Толстым мало чем примечательна — две‑три встречи, случайная переписка, две прижизненные постановки, из которых одна — «Власть тьмы» в Художественном театре — была неудачной. И к учению Толстого он относился настороженно, {11} во всяком случае, когда семнадцатилетний сын Станиславского написал ему письмо о неизбежности страданий и о смерти-искупительнице, он ответил: «Может быть, ты, начитавшись Толстого, придрался к философской теме»[[7]](#footnote-8), — и убеждал его гнать мрак и искать свет. При всем том книги Толстого оставили глубочайший след в сознании Станиславского, и он часто возвращался к ним в своих теоретических сочинениях и режиссерских занятиях.

Еще в домхатовские времена Толстой научил его ненавидеть «театр в театре», то есть всякую эффектную неправду, независимо от того, какими красками она пользуется — крикливо пестрыми или нарочито приглушенными, до полной размытости. Работая над системой, он постоянно обращался к урокам толстовской диалектики и заимствовал у него «идею светотени», выраженную в известной формуле: когда играешь злого — ищи, где он добрый. Как у Толстого, процесс творчества был у него связан с процессом воспоминаний, и в каждом его герое была частица его самого; на это сродство в приемах перевоплощения обратил внимание его друг и надежный консультант в дни создания системы Сулержицкий, который был и другом Толстого. И, наконец, Станиславский, следуя за Толстым, свято верил в могущество искусства, в его способность опережать историю и, более того, — вносить в нее поправки. В дневниках за 1896 год Толстой писал, что народная поэзия не только отражала, но и предсказывала и готовила народные движения — например, Реформацию. В таких масштабах определял роль искусства и Станиславский.

Небезынтересная к тому иллюстрация. На юбилейном вечере И. Эренбурга академик Скобельцын, рассуждая о предвидении художника, прочитал отрывок из статьи Станиславского тридцатипятилетней давности. И мы с вниманием прослушали слова о том, что театр должен быть «одним из главных орудий борьбы с войной и международным средством поддержания всеобщего мира на земле». Нас, современников, эта старая статья 20‑х годов привлекла не только своей не поколебленной бурями первой мировой войны философией гуманизма, но и страстной верой в безграничные {12} возможности искусства, в его способность наиреальнейшим образом воздействовать на политику народов. Механизм этого воздействия был Станиславскому не вполне ясен; в области социологии он не считал себя компетентным лицом, да и не был им, но по чувству долга перед историей и перед человечеством он мог сравниться с самим Толстым.

На таких вершинах духа очень беспокойно жить, на что и жаловался Толстой Гольденвейзеру: «Я не знаю, знакомо ли вам это чувство? Я его испытываю при художественной лжи в сильнейшей степени и не могу назвать его иначе, чем стыд»[[8]](#footnote-9). Чувство стыда угнетало и Станиславского всякий раз, когда он сталкивался с художественной ложью; особенно мучительным это чувство было в трагические минуты истории, когда оказывалось, что искусство не подготовлено к великим и сокрушительным переменам и без тени озабоченности продолжает жить в давно заведенном и удобном для него ритме. Станиславский не требовал от; театра злободневных откликов или, как теперь у нас говорят, оперативности, и напротив, предостерегал от вторжения в сферу эстетики информации и проповеди в их, так сказать, чистом виде, но он был убежден, что только безнравственные люди прячутся от своего времени, располагаясь «над схваткой».

Летом 1915 года — война шла уже второй год — он участвовал во время отдыха в Евпатории в концерте-кабаре, составленном по обычной программе тех лет — сперва декламация, мелодекламация, музыка, потом пародии, жанровые сценки, куплеты, анекдоты в лицах и т. д. И хотя рядом с ним выступали Вахтангов, Гзовская, молодая Бирман, «чудесный скрипач из Одессы», этот вечер в Евпатории показался ему таким несносно пошлым, что, вспоминая о нем, он «краснел до пят». «Целый вечер и день после я чувствовал себя нехорошо, и те, кто понимает что-нибудь, избегали встречаться со мной»[[9]](#footnote-10), — писал он Лилиной.

Историческая трагедия, поразившая человечество, затрагивает его самым непосредственным образом, {13} его мучает вопрос относительно оправданности художественного творчества вообще и цены, которой покупается культура. И он, свято убежденный в могуществе и всесилии художника, доходит до писаревских крайностей в отрицании искусства и осуждении его непозволительной безответственности по тогдашним серьезным временам. «Война так давит меня и всех, что приходится из последних сил напрягаться, чтобы работать в искусстве, которое стало таким лишним, ненужным»[[10]](#footnote-11), — делится он своими тревогами в октябре 1914 года. Потом все входит в норму, он справляется с мучительными сомнениями, пошатнувшими его веру в театр, репетирует пушкинский спектакль, снова, как уже однажды в молодости, увлекается инсценировкой повести Достоевского «Село Степанчиково», пишет свои записки, открывает много нового «в области подсознательного и сверхсознательного» в актерском творчестве, ведет занятия в Большом театре и т. д., и в разгаре работ, до конца заполнивших его день, часто спрашивает себя: по масштабу ли эпохи его искусство и может ли оно в достойной мере ответить страданиям человечества.

После Великой Октябрьской революции это чувство несоответствия между искусством и временем обостряется еще больше, и вот какие формы оно принимает. Осенью 1922 года Станиславский пишет из Берлина, где тогда гастролировал Художественный театр, в Москву Немировичу-Данченко: «Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радует. Напротив. Не хочется его играть…»[[11]](#footnote-12).

Признание, способное поставить в тупик неосведомленного читателя. Ведь хорошо известно, что Станиславский и тогда, когда режиссировал и играл в пьесах Чехова, и потом, спустя несколько лет после берлинских гастролей, когда писал книгу «Моя жизнь в искусстве», развивал ту мысль, что поэзия Чехова неисчерпаема («все это из области вечного») и что {14} каждое новое поколение найдет в ней новые глубины и новые тонкости.

Почему же Чехов не радует? В чем же здесь дело? Видимо, в том, что в момент подъема революции, в момент великой социальной ломки, «Три сестры» в старой мхатовской интерпретации, в привычно налаженных темпах 1901 года, казались Станиславскому невозможным архаизмом. Берлинский зритель лож и партера бурно приветствовал старый Художественный театр, знакомый ему по гастролям 1906 года и как будто ни в чем не изменившийся, а Станиславский из опыта революции уже тогда извлек великий урок — «продолжать старое невозможно». Удивительна его безграничная вера в могущество искусства, уживающаяся с постоянно обновляющимися мотивами критики, романтизм, вооруженный трезвостью опыта.

В сущности, история предоставила ему выбор, революционная власть не торопила его, не навязывала никаких решений. Ленин, по свидетельству Луначарского, говорил, что «если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, — это, конечно, Художественный театр». Таким образом, речь поначалу шла о сохранении уже накопленных художественных ценностей, и Станиславский мог выбрать для театра статут музея, образцового заповедника образцового искусства. Но такая перспектива прямо-таки удручала его: он не хотел быть молодящимся стариком и плестись в хвосте за новыми поколениями; еще менее привлекала его роль присяжного мудреца, живущего за счет своего прошлого, представителя академической старины на высокой зарплате. Ни тогда, ни в прошлом он не искал для себя духовного комфорта, постоянно повторяя, что нет ничего нелепее маститого и глупо влюбленного в себя артиста.

С юности ему сопутствовала удача, в старости он писал Горькому: «Мне повезло в моей жизни. Она сама устроила все так, как устроилось». Вот еще одно доказательство того, как трудно художнику быть объективным в оценке своего пути. Нет, он не шел безропотно за судьбой, не стал слепым ее орудием; он дорожил успехом, но не малодушествовал и не цеплялся за него. В годы любительства ему, дилетанту, правда уже сыгравшему несколько больших ролей, {15} предложили вступить в труппу Малого театра, и он, подумав, ответил, что не хочет затеряться в толпе «вторых актеров», а конкурировать с первыми не берется. За этой учтивой отговоркой скрывались серьезные мотивы — очень заманчиво стать актером лучшего русского театра, но что тогда будет с его планами, разве пойдет за ним прославленная столичная труппа? И признанию он предпочел независимость и свободу действий.

Он не поддался гипнозу успеха и в Художественном театре, хотя успех превзошел самые смелые его ожидания. Весной 1901 года, в конце третьего, необыкновенно для него счастливого сезона, в котором он поставил «Снегурочку», «Доктора Штокмана» и «Три сестры» и сыграл две свои знаменитые роли — доктора Штокмана и Вершинина, он жалуется одной из своих корреспонденток: «… боязнь повториться, боязнь остановиться в своем поступательном движении заставляет и волноваться и страдать». Все складывается как нельзя лучше, и тем не менее он с беспокойством думает о новом сезоне и о том, как распорядиться собой, чтобы не повторять себя и развивать свое искусство, не считаясь с риском неизбежных потерь. Заметьте, что после плохих сезонов, после неудач он знает, что с собой делать и как справиться с бедой; в трудных условиях он сохраняет самообладание, зато победы и триумфы часто ставят его в тупик. Ведь и духовный кризис лета 1906 года, отметивший важный рубеж его жизни, наступил после небывалого успеха Художественного театра на Западе.

В феврале — марте 1906 года Станиславский, по его собственным словам, переживает «очень значительную минуту жизни». И в самом деле, трудно остаться спокойным, когда все берлинские газеты, их тогда издавалось более ста, вся интеллигенция, включая социал-демократические круги, почтенные профессора, артисты, и среди них такие знаменитости, как восьмидесятилетний Гаазе, писатели, и во главе их Гауптман, называют твое искусство откровением и рекомендуют учиться у московских гастролеров, достойно представляющих «новый век». «Словом, мы обожрались славой»[[12]](#footnote-13), — подводит итог первой заграничной {16} поездке Станиславский и, усталый от впечатлений, от триумфа, длившегося несколько недель, уезжает на отдых в Финляндию. И здесь, на скалистых берегах Балтики, в полном уединении, он открывает давно «всем известную» и тем не менее никем до конца не осознанную истину, что искусство театра по самой своей природе несет в себе ложь. Теперь, когда предприимчивые импресарио наперебой приглашают Художественный театр на гастроли и самые придирчивые критики называют игру Станиславского гениальной, и только гениальной, он судит себя строгим судом и признает, что профессия актера превратилась для него в невыносимую повинность, в своего рода техническую гимнастику, ничем не напоминающую процесс творчества. Он не щадит себя и в доказательство справедливости своей критики ссылается на то, что даже роль Штокмана, свою любимую роль, играет теперь по привычке и навыку, думая о совершенно посторонних вещах.

Происходит то, что не раз происходило в прошлом. Великий художник на рубеже зрелости осуждает свое искусство, не способное, как ему кажется, служить правде и людям, и заодно осуждает и самого себя. Но в критике Станиславского было и нечто новое! Убедившись, что ложь представляет собой неизбежный элемент артистической игры, он не отступил от театра, не отшатнулся от него. Напротив, сознание несовершенства своего искусства побуждает его к творчеству и к эксперименту. У Маркса в третьем томе «Капитала» есть такие слова: «Если бы форма проявления и сущность вещей непосредственно совпадали, то всякая наука была бы излишня…»[[13]](#footnote-14). Станиславский создает свою теорию именно тогда, когда уясняет всю глубину противоречия между видимостью и сущностью в искусстве актера. Он опять берет на себя смелую задачу — победить ложь на сцене, не нарушая самой природы сцены, и предлагает свою систему творчества актера, конкретную, как пособие по гимнастике, и универсальную, как математика, систему, которая осветит темные углы нашего подсознания в момент творчества и покончит с ненавистным ему дилетантизмом.

{17} История создания системы так драматична и так ясно рисует нравственный образ Станиславского, что стоит ее коснуться особо. Первые теоретические искания Станиславского не встретили поддержки даже в кругу его единомышленников; вероятно, их трудно в том винить, потому что на уроках системы этюдные, педагогически-тренировочные занятия преобладали над практически-творческими, что для людей зрелых, с выработанной техникой, было в тягость. Даже актеры Художественного театра, привыкшие во всем доверяться Станиславскому, считали эти занятия бесполезным чудачеством и потихоньку их бойкотировали. Несмотря на скрытую, а иногда и явную оппозицию, Станиславский продолжал свои поиски и сделал некоторые важные открытия в области психологии и техники творчества актера. Теперь ему уже было на кого опереться и он убедился в том, что стоит на верном пути. Но проходили годы, и он не публиковал свои открытия. Книгу «Работа актера над собой» он писал тридцать лет, и это единственная его книга о системе из трех подготовленных, которую он довел до последней точки. Его медлительность нельзя объяснить избытком рефлексии или недостатком мужества. Только мужественный писатель, написав двадцать вариантов книги, откладывает написанное, чтобы написать новый, двадцать первый. Со Станиславским это случалось постоянно, хотя он хорошо знал, что «атмосферу поисков» не следует слишком сгущать, а то «можно задохнуться и сойти с ума», как знал, что бесконечной шлифовкой можно загубить самый драгоценный алмаз.

И все-таки он медлил — и потому, что был честным экспериментатором и, не доверяя своим открытиям, потратил годы на их проверку; и потому, что его открытия чисто практического свойства мучительно трудно было перевести на язык общих понятий; и потому, что его теория представляла итог векового развития мирового театра и в то же время ничего не могла заимствовать у прошлого без критической оценки; как первооткрыватель он шел ощупью, чтобы не оступиться. Но, может быть, главная причина этого мужественного самоограничения заключалась в том, что опыт Станиславского непрерывно расширялся и новые наблюдения опережали старые его выводы. Это {18} был опыт прежде всего двух революций, современником которых он был.

Я не хочу сказать, что Станиславский сразу взял сторону Великой Октябрьской революции, наоборот, процесс его сживания с ней был долгий и в иные моменты даже мучительный. Но, еще не определив свое отношение к ней, он по непреложной логике событий оказался в ее водовороте и все, что теперь делал в театре, делал с поправкой на революцию. И его теории — этой области знания, непосредственно не связанной с классовыми отношениями, какие связана сними, например, грамматика, — понадобились теперь новые идеи, сближающие ее с материалистической наукой. Он еще не знал путей революционного искусства; его пугала размашистость футуризма и левых течений вообще, их уклон в статистику и недоверие к человеку, массовость, когда она ведет к обезличенности, утилитаризм — вроде описанного им в книге «Моя жизнь в искусстве» балета о борьбе с малярией, — театральность ради театральности, чрезвычайно агрессивный эстрадно-фельетонный жанр, отрицающий все прошлое русского театра, и т. д. Но в одном он был твердо убежден — что с развитием революции обязательно возродится психологическое направление в искусстве и здесь-то и скажется драматизм новой эпохи и грандиозность связанных с ней перемен, мимо которых не может пройти его система. Универсальная по своему назначению, рассчитанная на актеров всех школ, национальностей и времен, она должна была прежде всего отразить уроки *своего* времени. И снова и снова Станиславский возвращался к своим уже написанным и все еще не законченным книгам. Читатель, познакомившись теперь с собранием его сочинений, изданным в последние годы, может оценить, какой труд вложен в эти восемь томов.

Что более всего привлекает нас в этих книгах, уникальных даже по объему (в них примерно триста печатных листов), если иметь в виду круг обязанностей и занятий Станиславского? Его развивающееся во времени и неизменное в основе понимание искусства как нравственной деятельности, движущей человека к совершенству, его эстетика, опирающаяся на его этику и сливающаяся с ней.

Первые публицистические работы Константина {19} Сергеевича, вошедшие в его многотомное собрание, относятся к трудному десятилетию в жизни русской интеллигенции. Мы часто судим об этих годах, наступивших после поражения революции 1905 года, как о самых постыдных и бесплодных в истории нашего искусства. Справедливо ли такое суждение?

Вспомните, что в ту пору еще жил Толстой; в расцвете сил был Горький; писали и много печатались Короленко, Блок и Бунин; выдвигалась замечательная плеяда поэтов, и все заметнее звучал голос Маяковского; гремела слава Шаляпина; еще играла Ермолова, и уже начинал свой путь Вахтангов; гастролировала по России Комиссаржевская, не оставляя мечты о новом театре; вошла в пору блистательной зрелости гвардия Художественного театра; ставил новые спектакли Мейерхольд; играл новые роли Южин и т. д. И так было и в музыке (вспомните Скрябина и Рахманинова), и в живописи, и в балете, и в архитектуре.

Как видите, оснований жаловаться на оскудение талантов и утверждать, что моралистом эпохи был нововременец Меньшиков, а ее поэтом — жеманный Михаил Кузмин, у нас решительно нет. Не нужно, да и невозможно, предъявлять интеллигенции 1900‑х – 1910‑х годов всей, скопом, за вычетом разве что нескольких имен, обвинение в декадентской распущенности. И нужно говорить о трагедии больших русских художников, на которых обрушилась эпоха реакции с ее проповедью аморализма и шкурничества, с ее страхом жизни и культом бренности и смерти, о тех, кто устоял перед натиском подымающейся волны ренегатства и мракобесия, и о тех, кто надломился, капитулировал и сбился с пути. Духовная драма эпохи задела и Станиславского и как актера и как руководителя Художественного театра; ему принадлежат горькие слова о бессмысленности творчества без чувства перспективы, без цели впереди, слова, в которых слышится глухое отчаяние: «… играем, играем, стареем, сгораем»[[14]](#footnote-15) (декабрь 1911 года). Его удручает публика, «спутанная прессой» и зараженная цинизмом, и репертуар рекламного уклон? составленный из сомнительных {20} новинок, и «апатия творческой воли» у многих актеров, и их игра в одиночество и непонятость, и отравленная атмосфера в критике, и общее падение вкуса, и все большее проникновение торгашеского начала в искусство. И больше всего его удручает, что «все предчувствуют катастрофу, и никто не старается ее отвратить»[[15]](#footnote-16). Тогда же, в декабре 1911 года, он пишет Немировичу-Данченко: «У меня всей моей жизнью выработан план — ясный, определенный», и если пайщики и труппа его план не поддерживают, если они против него, пусть предлагают другой — только пусть действуют, «пусть не толкутся на одном месте, желая, чтоб все шло по-старому»[[16]](#footnote-17). Это трагическое и мужественное письмо заканчивается словами, звучащими, как лозунг: «Только дела, дела».

Итак, дух Станиславского подорван, но не сломлен, он ищет бурь и нового творчества. И есть глубокий смысл в том, что в 1908 году, когда в искусстве особо ценилась атмосфера скандала и теоретики и практики русского декаданса на всех его полюсах — от религиозно-мистического до базарно-похабного — воспевали красоту одиночества и человеческой разобщенности и свободу ничем не стесненной личности, Станиславский писал Лилиной, что, если ничто не случится, «мы погибнем в распущенности», и работал над книгой об этике актера и законах ансамбля в сценическом творчестве.

Старой, как стар сам театр, идее ансамбля он придал новый смысл, не узкопрофессиональный, а общеэтический, утверждая, что сценическое творчество должно быть гармонично, что тот, кто пользуется коллективным искусством для личного творчества, разрушает это искусство в самом корне, что театр строится на «растоптанных самолюбиях», что сущность ансамбля в *убеждении и поведении* артиста: нельзя жить за кулисами маленькой жизнью мещанина, выйти на сцену и сразу сравняться с Шекспиром. В глухие годы реакции он подымает знамя *нравственного театра*, приступая к великой работе по переосмысливанию и научному обоснованию искусства актера, о чем хорошо написал Жан Вилар в предисловии к {21} французскому изданию книги «Работа актера над собой»: «Беспокойный практик и строгий моралист, Торцов — Станиславский шаг за шагом отбирает у исполнителя роли все то, что составляет предмет его тщеславия. Он срывает с него нарядные побрякушки. Подвергает безжалостному анализу признанные им лжеавторитеты. Совершенно подавляет самомнение и порожденный им дух каботинства. Проделав это, он предлагает актеру повседневный рабочий метод — безусловно единственный и всегда действенный»[[17]](#footnote-18).

Искусство театра недолговечно, и время безжалостно отодвигает его в тень. Еще сравнительно не старая Ермолова в 1915 году жаловалась Южину: «От меня остался только кусочек старого изодранного знамени». Эти слова вызваны душевным потрясением. Гений Ермоловой живет и поныне в традициях русской сцены; только ведь у истории есть свои сроки, и наступает день, когда искусство даже величайших актеров, властителей дум целых поколений становится достоянием музеев и новая аудитория чтит его как чтут великое прошлое, уже ушедшее в глубь времен. Иная связь у нас со Станиславским — режиссером и идеологом театра. Уже целые полвека вокруг его системы не утихают споры, в которых участвуют не только ученые специалисты и практики-режиссеры. Из опыта общения с артистической молодежью мы знаем, что в ее отношении к Станиславскому есть обязательный личный мотив. Идти за Станиславским или против него — это значит определить свою позицию, кого взять в учители, чего искать в будущем, какой школе отдать предпочтение. Конечно, не всегда художник так сознательно выбирает свой путь, но, думая о будущем искусства и о своем будущем, и в наши, 60‑е годы нельзя не думать о Станиславском, об его уроках и открытиях.

Нет ничего удивительного в том, что книги Станиславского читают историки искусства и актеры; это в порядке вещей. Но некоторые аспекты популярности его системы действительно кажутся неожиданными. Я сошлюсь на такой факт. В 1960 году на русском языке были опубликованы записки видного французского {22} ученого-химика, деятеля Сопротивления, Жака Бержье — «Секретные агенты против секретного оружия». Это увлекательная, героическая книга, и в ней, в совершенно непредвиденной связи, упоминается имя Станиславского. Подпольщик Бержье, прошедший через все испытания немецких застенков, пишет, что для участников антифашистской борьбы знакомство с системой Станиславского и умение применять ее были «совершенно необходимы. Это проверено на множестве случаев. Даже если участник подпольной организации попадал в гестапо, то при точном слиянии с персонажем, которого он воспроизводил, его не удавалось разоблачить. При трагическом исходе человек так и умирал в созданном образе»[[18]](#footnote-19). Вот какие бывают точки пересечения искусства и политики. И обратите внимание, что химик Бержье говорит о системе Станиславского как об общепризнанном достоянии мировой культуры без всяких пояснений и исторических справок.

Это Станиславский — участник Сопротивления.

А теперь несколько слов о Станиславском — духовном наставнике современного искусства. Из многих примеров возьмем один, тоже интересный неожиданной связью несходных явлений.

Невозможно установить, при каких обстоятельствах познакомился Хемингуэй со взглядами Станиславского на искусство. Может быть, он видел его спектакли во время гастролей Художественного театра в Париже в начале 20‑х годов — Хемингуэй тогда жил в Париже. А может быть, он читал его книги или книги о нем в те же 20‑е или 30‑е годы. Можно только утверждать, что некоторые мысли, высказанные от лица автора книги «Смерть после полудня», например о соотношении знания и изображения в художественном творчестве, очень близки Станиславскому. Ему всегда казалось, говоря сухим языком формул, что запас знания должен превышать в искусстве объем изображения и что хорош тот текст, у которого есть подтекст, а Хемингуэй нашел для этой мысли образное воплощение: «Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды». Но прямых ссылок на Станиславского {23} в сочинениях Хемингуэя нет. Тем интереснее, что, по словам корреспондента «Огонька», посетившего писателя на Кубе в 1959 году, он снова вспомнил в разговоре с ним о видимой и невидимой части айсберга и сказал: «Это как у вашего Станиславского, актер, который произносит на сцене всего два слова, должен знать о героях все». Хемингуэй вернулся к этой мысли спустя двадцать семь лет после того, как написал «Смерть после полудня». Значит, в уроках Станиславского он нашел «момент истины», которым более всего дорожил в литературе.

Признания Бержье и Хемингуэя — это свидетельства друзей и в известном смысле единомышленников Станиславского. Но его идеи продолжают жить, и поэтому ими не только восхищаются. У них есть и противники, политические противники, вроде теоретика и историка театра Евреинова, закончившего свою жизнь в эмиграции, и противники в искусстве, отвергающие систему по разным мотивам, например потому, что, по их мнению, Станиславский создал ее применительно к своей природе артиста и его открытия касаются частного случая, а не универсального принципа. Конечно, это явная неправда, которую легко опровергнуть. Но отсюда не надо делать вывод, что все противники системы — люди безнадежные и погрязшие во лжи. Такая нетерпимость ничего, кроме вреда, принести не может. Теория Станиславского только выиграет, если ее противники смогут обоснованно высказать свои возражения. История науки доказывает нам, что для успеха исследования много полезнее умный противник, чем бесхарактерный и услужливый последователь. Правда, Станиславскому «не везло» на противников; их критика, как правило, либо не согласуется с фактами, либо основана на предрассудках.

Так, например, некоторые наши молодые режиссеры и актеры упрекают Станиславского в том, что его систему насильно навязывали театрам в 30‑е и 40‑е годы. Между тем Станиславский никак в том не повинен. Как глава школы он, естественно, был заинтересован в распространении своих идей, замечая, что его теория — это «теория для осуществления», для действия. И в то же время он решительно осуждал всякое оказенивание («канцелярское подгоняние») в тонком и деликатном процессе формирования психологии {24} и техники художника. Ему нужны были сторонники по убеждению, а не льстивые чиновники, пропагандирующие систему, как оспопрививание во время эпидемии. В сентябре 1934 года он писал Собинову об одном известном театральном деятеле, в прошлом злейшем враге его системы, теперь явившемся к нему с повинной: «Оказывается, что он прежде “несколько поверхностно” подходил к ней. Но в последнее время он “углубился” в вопрос и нашел в системе… Тут начинается выражение восторгов… Значит, кто-то что-то приказал!»[[19]](#footnote-20) Станиславский не говорит ничего худого об этом вновь обращенном последователе системы; ему, в сущности, было его жаль, потому что он не понимал, как по команде можно менять убеждения. Он не верил в эффект принудительности в искусстве и протестовал в письме к одному из руководителей Комитета по делам искусств, Я. Боярскому, не только против программы по системе, составленной в Комитете и искажающей смысл его многолетних трудов, он протестовал против монополии системы, рекомендуя отбросить схоластику с ее уродливой тенденцией к уравнительности и обратиться к «единственно правильной системе — к нашей человеческой, органической, творческой природе».

Не все письма Константина Сергеевича попали в его восьмитомное издание; некоторые из них по соображениям самой элементарной гуманности пришлось опустить. Ведь он был беспощаден в оценках, а люди, о которых идет речь, или их близкие еще живы, и надо их по-человечески пожалеть. Мы не будем в том винить издателей Станиславского и, обращаясь к его архиву, последуем их традиции. Был в Художественном театре, во втором его поколении, видный режиссер, распорядительный и деятельный, которого и сам Константин Сергеевич однажды назвал «большим работником». Поначалу он относился к нему без особого интереса, скорей сочувственно, чем враждебно, но по мере того, как этот режиссер продвигался вперед и приобретал влияние, тон Станиславского в письмах менялся и становился все более раздраженным и нетерпимым. (Пожалуй, за всю его долгую жизнь он только об одном человеке отзывался с такой же неприязнью — {25} я имею в виду инспектора московской гимназии, отравившего его школьные годы.) Самая личность режиссера постепенно потеряла для него реальное значение, и имя человека, «подгоняющего в два хлыста» режиссеров и актеров, чтобы «отличиться и выполнить план», стало для Станиславского собирательным понятием, воплощением всего дурного, что укоренилось в Художественном театре и представляло угрозу для его будущего. Мне кажется, что чувство Станиславского было слишком пристрастным, что у режиссера N были и свои достоинства. Но Станиславский не думал об этом, потому что хотел уберечь Художественный театр от «механического темпа», безразличного к сути творчества, от «мнимого накопления продукции» вместо действительного художественного роста, от мещанского угодничества вместо революционного служения, от очковтирательства и хвастовства выдуманными рекордами, от людей, по печальному недоразумению называющих себя его последователями и пропагандистами его идей, а на самом деле враждебных им, от людей, превративших созданную им систему в бессмысленную и обязательную муштру, в скучнейший бюрократический ритуал, не понимая выработанных всем опытом его жизни законов и требований поэтического театра.

В творчестве Станиславского сошлись два обычно плохо уживающихся друг с другом начала синтеза и дробления — непосредственность художника, берущего действительность целиком, и беспощадность исследователя, дробящего ее анализом, чтобы установить законы ее существования и развития. Счастливая широта дарования позволила Станиславскому подняться до самых вершин искусства и критически описать свой опыт, из которого и выросли его книги, от прошлого идущие к будущему, книги итогов, уразумения пройденного пути. По самому характеру своего дарования, чтобы чему-либо верить, он должен был в том убедиться и тогда уже мог верить до конца. Нравственная непреклонность Станиславского восхищает нас потому, что у его фанатизма артиста и преобразователя искусства была великая цель — служить людям и времени.

1962

### **{26}** Читая его книги…

Мы живем в эпоху величайшей революции в науке и часто с недоверием относимся к тем видам творчества, которые непосредственно не связаны с техническим прогрессом. Недавно, например, один писатель с пренебрежением отозвался о трудах другого писателя, посвященных французской поэзии XVI века, заметив, что такого рода филологические интересы никак не согласуются с практическим гением нашей эпохи. Это предрассудок в такой же мере нелепый, как и распространенный. Максим Рыльский в стихотворении «Диалог» точно сказал:

«Этот спор, что не затих поныне,  
Начат был еще в далекий век…  
Быть лишь добавлением к машине —  
Для тебя не много, человек!»

В духовном движении человечества стихи Пушкина прекрасно уживаются с квантовой теорией, точно так же как триумфы астрофизики не поколебали и не могли поколебать величие идей Станиславского. И в хронике 50 – 60‑х годов, рядам с датами все новых и новых успехов естествознания, должна быть отмечена и скромная дата выхода Собрания сочинений Станиславского, *первого* в истории мирового театра *Собрания сочинений режиссера и актера*.

Хорошо известно, что идеи Станиславского не сразу завоевали себе признание. Для тех, кто этого не знает, авторы комментариев к Собранию сочинений приберегли несколько памятных документов. Они приводят, например, выдержку из передовой статьи ленинградского журнала «Рабочий и театр» (1930), где руководству РАПП вменяется в обязанность *разоблачить* и *взорвать* «творческую систему МХАТа», поскольку она «глубоко упадочная» и в самой своей основе «враждебна принципам строящегося пролетарского социалистического театра». Как видите, проработчики выступают здесь в роли динамитчиков…

Станиславского удручала такая критика, но он продолжал работать над своей теорией творчества актера. Гораздо неуверенней он чувствовал себя, когда сталкивался с людьми, которые называли себя последователями {27} его системы, а толковали ее, как им вздумается.

В шестом томе Собрания сочинений публикуется заметка Константина Сергеевича о книге В. С. Смышляева «Теория обработки сценического зрелища». Актер Художественного театра и Первой студии, Смышляев «неопытно, путано и неверно» изложил уроки своего учителя, не посчитав нужным даже сослаться на него. Это был тяжелый удар для Станиславского; к тому времени он уже пятнадцать лет работал над книгой и все не решался ее печатать («пока практика не научит меня и не укажет порядка, постепенности и главной линии артистической работы»[[20]](#footnote-21)). Теперь слова и понятия, которыми он так дорожил, замелькали в чужой книге, и в каком обезображенном виде!

Система еще не была обнародована, а уже стала *предметом мифа*. Ведь пришлось же Вахтангову, я думаю, не без согласия Станиславского, выступить против Ф. Комиссаржевского и М. Чехова, тоже писавших о системе. Книгу Ф. Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского» Вахтангов просто высмеял — в самом деле, как выглядит очерк с критикой учения, появившийся раньше самого учения? А статья М. Чехова в журнале Пролеткульта «Горн» Вахтангова огорчила: зачем Чехов напечатал ее, что он имел в виду — на нескольких журнальных страничках уместить описание практической части теории Станиславского? Чего же больше в этом *намерении* — самонадеянности или наивности? Это было в 1919 году, а еще задолго до революции, в одном из вариантов предисловия к «Настольной книге», Станиславский писал, как при одной мысли, что этой книгой могут воспользоваться для того, чтобы «сковать и задушить свободное творчество», холодеет его рука и опускается перо. Будто в кошмаре, преследовала его картина класса, в котором за кафедрой сидит строгий профессор с его книгой и задает вопросы молодым людям, а молодые люди, полагая, будто изучают настоящее искусство, повторяют заученные без смысла слова. «Это ужасно, это обман, это убийство таланта!» — с отчаянием пишет Станиславский о пугающей его педагогической процедуре.

{28} Строгий профессор-педант, принимая разные обличья, доставлял Станиславскому немало беспокойства и впоследствии: то он рассматривал систему как медицинский справочник, вычитывая рецепты с установленной дозировкой, то, напротив, пренебрегая практической стороной системы, рекомендовал ее как универсальную философию творчества, и в том и в другом случае доказывая, что система — понятие неизменное, окончательно сложившееся, дальше не развивающееся. Это последнее суждение больше всего огорчало Станиславского, и он не уставал повторять: «Надо помнить, что так называемая “система” (будем говорить не “система”, а “природа творчества”) не стоит на месте, она каждый день меняется» (см. запись бесед с мастерами МХАТ в апреле 1936 года)[[21]](#footnote-22). *Динамичность* — характернейшая черта искусства Станиславского, на что, например, указывает в своих воспоминаниях Б. М. Сушкевич, по мнению которого, система никогда не имела установленного канона.

Менялась система, менялись и люди, уходили ученики и приходили новые, год за годом шел этот *процесс обновления*. Сколько прославленных в наши дни актеров прошли через школу Константина Сергеевича! Не все они стали мхатовцами по убеждению, но все запомнили уроки своего учителя. Так случилось, что его образ как бы раздробился во времени: одни встречались с ним на репетициях «Живого трупа», другие — «Горячего сердца», «Тартюфа» и т. д. А у учеников, прошедших с ним весь путь, были периоды большей или меньшей близости, периоды деятельные и сравнительно пассивные, оставившие очень разный след в памяти. И когда в начале 50‑х годов вокруг наследства Станиславского завязалась дискуссия, каждое поколение его учеников представило свои свидетельские показания. Это был опор в разных временных измерениях, все были правы, и никто не был прав. Спор этот был бесплодным еще и потому, что значительная часть литературного наследства Станиславского в то время еще хранилась в папках Музея Художественного театра. Так, например, материалы четвертого тома Собрания сочинений («Работа {29} актера над ролью») до 1957 года публиковались только в отрывках и кратких извлечениях.

Наша задача предварительная; мы не будем в этой статье говорить о теоретических трудах Станиславского, нам хотелось бы сперва познакомить читателя с некоторыми чертами его личности и его искусства. Все знаменитые режиссеры XX века, начиная с Ленского и Антуана, оставили нам свои книги, но по объему литературного наследства даже профессиональный писатель Немирович-Данченко уступает писателю-любителю Станиславскому. В Музее Художественного театра хранится несколько тысяч его рукописей и документов, а ведь писал Константин Сергеевич трудно и даже жаловался Горькому, что, как только берется за перо, нужные ему слова прячутся или убегают. Правда, в начале жизни он увлекался литературой и связывал с ней свои виды на будущее. В пятом томе впервые публикуется его дневник 1880 года, где есть такие строки: «Живо задумал слан пьесы, которую хотел сам написать, мечтая отличиться не только на поприще артиста, но даже и писателя». Он начал с драматургии, сохранилась его пьеса «Монако», близкая по замыслу «Игроку» Достоевского, известна его инсценировка «Села Степанчикова» и его переводы с французского (например, пьесы Дюма-сына «Дело Клемансо»), он писал тексты для оперетт и однажды даже сочинил шуточные пародийные стихи (куплеты Лоботрясова в «Фоме»). Однако эти юношеские опыты представляют интерес преимущественно для биографов Константина Сергеевича. Другой, более заметный и сохранивший свое значение раздел его литературного наследства — это *рабочие дневники*, разборы ролей и записи репетиций.

Он был словно рожден для своей профессии, и труд актера приносил бы ему только радость, если бы не его беспощадная, неутомимая толстовская требовательность к себе. Константин Сергеевич пришел в театр, когда стареющий Островский писал отчаянные докладные записки о падении сцены и об актере-дилетанте, который, «не вкусив горького», то есть не положив труда для изучения техники своего дела, хочет вкушать «только сладкое, то есть лавры и рукоплескания». Молодой актер тоже вдоволь вкусил сладкого, но приятность успеха с самого начала {30} была для него отравлена сознанием ненадежности этого успеха или, что еще хуже, его незаслуженности. До нас дошел замечательный документ самоизучения Станиславского — его «Художественные записи» 1877 – 1894 годов. Вчитываясь в эти записи, замечаешь, что их автор отлично знал не только в чем его сила, но и в чем его слабость; это уже иная степень самосознания, редко встречающаяся у дилетантов.

Недовольство собой и неуверенность в себе обострили его критическое чувство, и строго, как бы со стороны, он разбирал каждый свой шаг на сцене. Так со времен Алексеевского кружка дневник стал спутником творчества Станиславского, причем материалом для его наблюдений служил не только он сам, но и его товарищи по сцене. Поначалу он собирал факты как придется, без заранее заданной теории, потом в потоке фактов наметился какой-то порядок, какой-то взгляд автора, и уже в дневниках 1904 – 1905 годов мы встретимся с зачатками системы. В форме дневника написан и главный теоретический труд Станиславского «Работа актера над собой».

Большой и важный раздел литературного наследства Станиславского — это *его воспоминания*. Он был убежден, что театральную традицию можно восстановить только по свидетельствам очевидцев. В январе 1905 года, побывав на выступлениях Дункан, Константин Сергеевич отмечает в дневнике: «Об этом надо будет написать. Очарован ее чистым искусством и вкусом»[[22]](#footnote-23). Это чувство обязанности современника, который не может хранить свой опыт для себя, появляется у него всякий раз, когда он сталкивается с явлениями искусства, не укладывающимися в норму, выбивающимися из нее. Из чувства обязанности перед будущим он и пишет воспоминания о Чехове и Сулержицком, о Метерлинке и Артеме и др. Как завершение этого цикла появляется «Моя жизнь в искусстве».

Долгая, заполненная событиями жизнь Станиславского год за годом отразилась в его литературном творчестве. Однако главным стимулом этого творчества были его теоретические и педагогические интересы. Как всякий реформатор, он искал в искусстве не только самовыражения. Ему нужны были ученики, {31} единомышленники из среды молодежи, свободной от профессиональных привычек, единомышленники, которым он мог бы доверить *свои открытия*. Планы его шли далеко — он надеялся, что вместе со своими помощниками докажет преимущества системы и что она войдет в обиход современного театра. «Я не только хочу найти основной принцип творчества, я не только хочу развить на нем теорию, я хочу провести ее на практике»[[23]](#footnote-24), — писал он в начале века и посвятил этой задаче тридцать лет жизни, оставив нам десятки, а с вариантами — сотни рукописей о работе актера над собой и над ролью.

В Собрании сочинений Станиславского опубликовано много неизвестных нам рукописей всех названных здесь жанров. Да и печатавшиеся ранее работы, размещенные в новой последовательности, читаются совсем иначе. И в неожиданном сочетании перспективного исторического взгляда с требованиями текущего дня, общегражданской темы — с профессионально-артистической, теории творчества — с его грамматикой гений Станиславского открывается перед нами в новых гранях.

Прежде всего об одной легенде более чем полувековой давности. Я имею в виду легенду о *непрактичном гении* Станиславского. Наряду с большой историей Художественного театра, книгами и статьями его руководителей и его актеров, трудами исследователей, серьезной критикой, в разного рода изданиях, рассчитанных на вкусы столичного мещанства, сочинялась и «малая история», где преобладал интерес к кулисам, к смешным привычкам и всяким уязвимостям знаменитых артистов. Едва на страницах какого-нибудь «Московского листка» заходила речь о Станиславском — сразу же рисовался образ забывчивого чудака, который по рассеянности поступает всегда наоборот и попадает в самые конфузные положения. Так мещанин, тупица и рутинер мстил Станиславскому за то, что революционность гения была ему, мещанину, не по уровню, не по плечу и, конечно, не по духу.

Талант Станиславского начинался с *внимания*: в давно знакомых предметах и явлениях он находил скрытые в них новые свойства, при этом внимание {32} Станиславского было сосредоточенным, направленным к нужной цели, профессиональным вниманием художника. На склоне лет в беседах с учениками он любил ссылаться на слова восточного мудреца, который сравнивал недисциплинированную мысль человека с движением пьяной обезьяны, к тому же еще ужаленной скорпионом. Распущенная, беспорядочная, неконтролируемая мысль обрекает человека на духовное бесплодие, говорил он ученикам, часто повторяя, что первое условие всякого творчества — это *безусловная сосредоточенность* в своем предмете. Еще не зная этого закона, Константин Сергеевич придерживался его с первых лет любительства. Людям поверхностным он казался рассеянным, потому что так был захвачен главным интересом своей жизни, что не имел ни времени, ни охоты вникать в то, что как-либо могло отвлечь его в сторону. Но ведь такой рассеянностью отличались и многие другие великие люди, открыватели новых путей в науке и искусстве.

Тем не менее легенда о непрактичном гении Станиславского упрямо держалась даже в стенах Художественного театра и доставляла Константину Сергеевичу много огорчений. В августе 1911 года он писал Лилиной: «Все меня убеждали, что я ребенок, доверчив, что все мне врут, а я верю, что система хоть и хороша, но далеко не разработана. Что надо годы и годы ежедневных упражнений и лекций, чтобы понять всю сложность, которая только мне одному кажется простой. Словом, полились трафареты и штампы, которые отравляют мне жизнь в театре»[[24]](#footnote-25). Чем мог он себя утешить? Только тем, что новое в искусстве, если оно действительно новое, пробивается к жизни всегда в борьбе, его победы редко бывают бескровными. Он вовсе не считал себя кабинетным теоретиком, человеком утопии и доказывал Немировичу-Данченко, что более всего дорожит *практическими последствиями своей теории*: «Я ношу очень опасный… ярлык — непрактичного, гениального путаника и пр. И правда, я непрактичен — для данного сезона и очень практичен — для будущего»[[25]](#footnote-26) (август 1916 года). Я думаю, что эту мысль Станиславского горячо {33} поддержали бы многие ученые, которые так часто пишут о важности «теоретических заделов» в науке, броска ее в верхние этажи, броска, который сегодня как будто не нужен, а завтра принесет великие плоды.

Но предрассудки живучи, и если вы познакомитесь с критической литературой о Художественном театре, вышедшей в 30‑е и 40‑е годы на Западе, например со статьями, напечатанными в американских театральных журналах, то заметите, как часто в них варьируется тема о детски беспечном моцартианстве Станиславского, которому будто бы все равно, какое у нас «тысячелетье на дворе». Что же остается от этой легенды после знакомства с сочинениями Константа на Сергеевича? Ровным счетом ничего.

Чтобы убедиться в этом, обратимся к подлинным историческим документам, например к докладу о Театре-Пантеоне, опубликованному в шестом томе. В сборнике трудов К. С. Станиславского «Статьи, речи, беседы, письма» этот доклад уже печатался, правда, не полностью с сокращениями. Теперь текст его восстановлен, и стала более очевидной позиция Станиславского в мае 1918 года. Она не покажется нам вполне определенной; в решающие дни революции Константин Сергеевич не встал безоговорочно на ее сторону и просил не торопить его, хотя история не давала тогда никому передышки. Но парадокс заключается в том, что, прося его не торопить и доказывая, что политику нельзя переносить в плоскость эстетики, он на самом деле все-таки торопился. И толкало его вперед сознание *грандиозности происшедших перемен*, крутого, окончательного разрыва с прошлым. По остроте этого сознания Станиславского можно сравнить только с Блоком, который как раз в том же мае 1918 года писал Гиппиус: «Неужели Вы не знаете… что мир уже перестроился? Что “старый мир” уже расплавился?»[[26]](#footnote-27)

Что же делать Художественному театру, его режиссуре и его труппе в новом, перестроенном мире? И мы узнаем, что в эту переходную минуту «непрактичный гений» предлагает *конкретнейший план действий*, реконструкцию театра сверху донизу.

{34} Он трезво оценивает факты: внутри Художественного театра существует несколько групп актеров; при всей родственности взглядов, они люди разные, хотя бы потому, что старшие из них принадлежат к поколению 80‑х годов, а младшие вступают в жизнь только теперь, в послереволюционную эпоху. Этот разрыв во времени ничем не сгладишь, да и нужно ли его сглаживать? Не разумнее ли каждой группе актеров предоставить известную автономию при условии, что метод творчества для всего театра сохранится общий. Станиславский тщательно предусматривает организационную сторону реформы; его конечная программа — это союз, своего рода федерация студий, над которой, «как купол, высится МХТ — Театр-Пантеон». Вряд ли этот план был во всем удачен. Немирович-Данченко, например, не соглашался с некоторыми его пунктами, но нет сомнения, что самая идея Театра-Пантеона возникла у Станиславского под влиянием требований революции. В обстановке величайшего смятения, когда, по выражению Ленина, «кое у кого кружится голова, кое-кем овладевает отчаяние, кое-кто ищет спасения от слишком горькой подчас действительности под сенью красивой, увлекательной “фразы”»[[27]](#footnote-28), Станиславский спокойно и безупречно деловито призывает своих товарищей создать новый, еще небывалый театр, перед которым померкнет и покажется отсталым и банальным «современный МХТ с его “Скрипками”, “Лапами”». Да, Станиславский в мае 1918 года еще не сделал окончательного выбора, и тем знаменательнее, что в это трудное для него время он готов был взять на себя полноту власти, или, как он говорил, диктаторские полномочия на время реформы театра.

Диктаторские полномочия — и это слова мягчайшего и деликатнейшего Станиславского, гуманнейшего интеллигента, «непрактичного гения». Видимо, он понимал, что меры нужны чрезвычайные, хотя и опасался торопливости и необдуманных действий. Его стихийная диалектика оказалась здесь как нельзя более кстати; мысль Константина Сергеевича развивалась так: надо спасать Художественный театр, надо {35} спасать русское искусство, и для этого есть только одна возможность — сохранить все лучшее, что создано до сих пор предшественниками и нами, и с огромной энергией приняться за новое творчество. Вот формула культурной революции в изложении Станиславского в мае 1918 года. История доказала ее глубокую обоснованность. Значит, прав был Луначарский, который верил в гениальную искренность Станиславского и в плодотворность его поисков своего пути к революции, и неправ был Маяковский, который не видел для искусства Станиславского пути к будущему. В двенадцатом томе Собрания сочинений Маяковского мы находим его резкие выступления против Художественного театра; он нападает на Станиславского как на безнадежного гурмана, который к тому же заигрывал с московским купечеством и пришел в 1917 год со знаменем Рябушинских и Морозовых. Конечно, смешно теперь упрекать Маяковского в тенденциозности; все это говорилось в пылу полемики, в пылу борьбы, когда решались коренные вопросы существования революции и всякую медлительность художника можно было истолковать как его капитуляцию. И все-таки читать эти выступления Маяковского, особенно людям, которые в молодости к каждому его олову относились как к революционному приказу, — не скрою, — досадно. Время — беспристрастный судья, и в свете его опыта оказалось, что наш великий поэт в некоторых вопросах культурной политики был недальновиден, полагая, что революция отбросит духовные ценности, которые создало старое классовое общество, и что романы Толстого, как и театр Станиславского, — прошлое, которое принадлежит только прошлому.

На театральных диспутах в те годы часто высказывалось мнение, будто искусство Станиславского — это изысканнейший продукт барской тепличной культуры. Но упрекать Станиславского в гурманстве можно было только по неосведомленности. Из «Художественных записей» — они вошли в пятый том — мы знаем, как дорожил Станиславский мнением публики, которая сплотилась вокруг «Общества» и постоянно посещала спектакли их любительского кружка. Это была публика московских премьер, рассудительная и требовательная, с большим театральным опытом, и Станиславский тщательно отмечал в дневнике, кто из {36} зрителей и как имению отзывался о его игре. «Видел, как неистово аплодировали Левитан, князь Щербатов, Капнист, попечитель с женой, профессор Расцветов»[[28]](#footnote-29) (29 января 1889 года). «Публики собралось много. Большая часть ее состояла из интеллигенции, аристократии, профессоров… Из артистов были только Г. Н. Федотова, Владимирова, Рябов и Рощин-Инсаров»[[29]](#footnote-30) (18 марта 1890 года) и т. д. И так на многих страницах. Но наступил день, когда круг знатоков и ценителей показался ему слишком тесным. Нельзя назвать точную дату этого дня — начиналась новая полоса в развитии его искусства, полоса зрелости, и, как всякий большой артист, он почувствовал потребность в массовой аудитории, в прямой и осязательной поддержке рядового, ничем не выделяющеюся из толпы зрителя. Станиславский знал, как испорчен вкус этого зрителя (еще весной 1889 года в страничке дневника, адресованной Лилиной, он писал, что современной театральной публике нужна либо грубая выдумка, раздражающая чувство, либо грязь будничной жизни), но не стал ему потакать по твердому убеждению, что *массовость не есть синоним упрощения* и что художественность есть необходимое условие общедоступности.

Самое слово «общедоступность» ему не нравилось, много лет спустя, в 1931 году, он назвал его бесцветным. Еще более категорически по этому поводу высказался Немирович-Данченко. В его книге «Из прошлого» есть такая фраза: «Корявое название “Художественно-общедоступный”». И попало это слово на афишу их театра потому, что к нему нельзя было придраться. Общедоступность по тем временам означала нечто разумно умеренное, скорее филантропию, чем гражданскую задачу. А намерения у Станиславского были решительные, и он открыто говорил о них: искусство обязано *вытащить из темноты* тех, кто из-за «жестокости истории» не имеет доступа к накопленному богатыми классами культурному достоянию. Как клятва прозвучала речь Станиславского перед открытием Художественного театра: «Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного {37} класса». Он свято верил в важность начатого ими дела, их почина и в то, что театр, если его правильно вести, по своему значению ничем не уступит школе или проповеди. Иногда ему казалось, что возможности искусства просто безграничны и что только оно и движет нашу цивилизацию к высшим ее формам.

Сохранилась рукопись Станиславского, написанная в период между Февралем и Октябрем 1917 года, где искусство рассматривается как главное средство *очеловечивания человека*, его нравственного подъема. С точки зрения нашей философии истории это в высшей степени наивный документ, но пафос его очевиден — революция возложила на театр великую культурную миссию, готовы ли мы к ней, по силам ли она нам? Причем у просветительства Станиславского была своя особенность, которую можно определить как *обратную зависимость*; он видит задачу театра в том, чтобы внушить зрителю известную точку зрения, но и зритель должен участвовать в процессе творчества театра. Встречное движение зала дает тон и толчок актеру, волну, на которую он настраивается, ориентировку в его исканиях… Может быть, потому Станиславский с недоверием относился к кинематографу, что не знал, чем в искусстве актера можно заменить живое общение с аудиторией. За два года до смерти он говорил в беседе с мастерами МХАТ: «Публика должна вести актера. Этот шепот, особый оттенок его, тишина, внимание — я не знаю, вернулось ли это теперь к нашей публике. Прежде это было. Актеру очень трудно, когда его никто не ведет, когда нет настоящей публики»[[30]](#footnote-31). И он с восхищением отзывается о зрителе первых лет революции.

Напомню, что в канун революции Станиславский часто спрашивал себя и своих товарищей по театру, кому они «посвящают свои жизни». Ему казалось, что публика московских премьер все заметнее тяготеет к двум полюсам — *изысканности и пошлости*. С одной стороны — люди, пресытившиеся искусством, профессиональные его потребители с замороженными или вовсе атрофированными чувствами, с другой — поднявшееся в годы войны и преуспевшее мещанство, {38} восприимчивое только к театральной рутине. Эта бурно растущая аудитория снобов и мещан диктовала свои вкусы, и Художественный театр не устоял перед ее натиском. Станиславский не считал нужным как-либо скрашивать положение, по беспощадности самооценки я не знаю ничего равного его тезисам, написанным в связи с проектом Театра-Пантеона и впервые теперь опубликованным в комментариях к шестому тому. Он начинает с того, что театр «потерял душу — идейную сторону», и кончает тем, что и администрация его плоха и нерасчетлива. Вот обстоятельства, предшествовавшие встрече Станиславского с новым зрителем. А о самой встрече тоже стоит сказать несколько слов.

В зрелые годы Станиславский относился к успеху точно так же, как в юности, успех был для него всегда неожиданностью, к которой нельзя привыкнуть. На всю жизнь он запомнил тысячную толпу у здания театра во время первых гастролей МХТ в Петербурге. Разве это не чудо, что его труд художника оказался таким необходимым людям? В дни революции чудо повторилось в удесятеренных масштабах — в почтительную тишину зала на Камергерском ворвалась сама стихия. Станиславский насторожился: кто знает, как поведет себя стихия и всерьез ли понадобится шумной и непрерывно меняющейся аудитории, без устойчивых культурных традиций, их искусство, корнями связанное с ушедшей эпохой? Потом, когда он убедился, что революционным зрителям помимо «Левого марша» нужна и лирика Чехова, у него возникли новые опасения: не окажется ли он в положении доброго Лейзера из андреевской трагедии «Анатэма», у которого толпа требует хлеба, а он горько сознает, как ничтожны его возможности по сравнению с потребностями армии голодных. Критика, подхватившая этот образ, усмотрела в нем признание растерянности старой интеллигенции перед грандиозностью новых революционных задач[[31]](#footnote-32). Да, это и имел в виду Станиславский, что видно из содержания главы «Революция» в книге «Моя жизнь в искусстве». Но здесь необходимо одно уточнение. Позволю себе сослаться {39} на такой пример. В 1885 году Толстой писал Салтыкову-Щедрину: «Когда я держу корректуру писаний для нашего круга, я чувствую себя в халате, спокойным и развязным, но, когда пишешь то, что будут через год читать миллионы, и читать так, как они читают, ставя всякое лыко в строку, на меня находит робость и сомнение»[[32]](#footnote-33). Робость Станиславского была именно этого, толстовского, свойства. Недаром он жаловался, что закон массового восприятия сценических впечатлений у нас не изучен и никем не изучается. К тому же в сравнении с героем «Анатэмы» был еще и другой смысл.

Старая интеллигенция, столкнувшись с новой аудиторией, не только почувствовала свою беспомощность, она убедилась и в том, в какой мере ее усилия нужны революции. А есть ли более мощный стимул к творчеству, чем сознание его необходимости?

Встреча с новой аудиторией принесла еще одну неожиданность. В предреволюционные годы у Станиславского был друг, который время от времени приезжал в Москву смотреть спектакли МХТ. По-каратаевски простодушный, по-язычески влюбленный в красоту, этот патриархальный крестьянин представлял в глазах Станиславского идеальный тип театрального зрителя. Революция внесла поправки и в это суждение. Конечно, стихийный энтузиазм и свежесть доверчивого, «не блазированного», то есть не пресыщенного, чувства привлекали симпатии к новому зрителю, но Станиславский открыл другие его достоинства — *активный критический дух*, трезвую требовательность еще не оформившейся, но уже формирующейся молодой интеллигенции. Мне кажется, что в интересах этого зрителя, быстро прошедшего университеты революции, он и поставил весной 1920 года байроновского «Каина».

Теперь, как и прежде, он держался тактики, выработанной еще задолго до революции, — учить, не навязываясь в учителя. Отношения со зрителем — важная глава этики Станиславского, точно так же как его этика — важная глава его системы. Из опубликованных в Собрании сочинений работ мы узнаем много {40} нового о нравственной основе искусства Станиславского. Истоки его артистической этики связаны с любительским театром. С первых юношеских дебютов он опирался на поддержку близких ему людей; его товарищи по Алексеевскому кружку держались таких же взглядов, как он, и главный пункт их неписаного устава требовал безусловного единодушия. Так продолжалось до тех пор, пока Станиславский не стал выступать на клубных сценах, в наспех собранных любительских труппах. В его дневниках замелькали записи: «Позорный спектакль! Никогда не буду играть с простыми любителями!» и т. д. В самом деле, кто был теперь рядом с ним — случайные спутники, вроде как соседи по купе, они приходили неизвестно откуда и потом расходились неизвестно куда. С грустью он думал о своем одиночестве: если его окружают дилетанты и самоуверенные ремесленники, что ему по силам? Вот когда он понял, что театр — это искусство коллективное и что строить его всерьез можно только в союзе с актерами-единомышленниками. Эти размышления о *коллективности в творчестве театра* как основе его профессиональной этики Станиславский впоследствии изложил в нескольких очерках, написанных в начале века (см. «Настольную книгу драматического артиста»).

В статьях Станиславского на этические темы, написанных в начале века, очень заметно отразилась его близость с Чеховым. Я думаю, что и к поэзии Чехова он пришел через ее нравственную идею, в отличие от Немировича-Данченко, который разгадал в «Чайке» прежде всего ее новую эстетику. В известном споре о театре в «Скучной истории» Чехов как будто не берет ничьей стороны: он согласен со старым профессором, что от современной сцены веет той же самой рутиной, которая скучна была еще сорок лет назад, и он согласен с Катей, что никакое искусство, никакая наука в отдельности не в состоянии так сильно и верно действовать на человеческую душу, как сцена. В том-то и особенность современного театра, что он служит двум прямо противоположным целям — нравственному развитию публики и духовному ее растлению. Этот взгляд Чехова точно соответствует взгляду Станиславского; его постоянный мотив: *театр — обоюдоострый меч*; с одной стороны, он борется во имя света, с {41} другой — во имя тьмы. И вывод Станиславского такой же, как у Чехова, — силы тьмы приобретают все большее влияние и угрожают самому существованию театра (см. «Речь на первом уроке» в филиальном отделении МХТ в марте 1911 г.). Чехов пишет и о том, что современный театр хочет казаться не таким, каков он есть на самом деле, у него два образа — с лица и с изнанки. Над дверями Эрмитажа у Лентовского написано: «Сатира и мораль». Снимите эту вывеску — и под ней окажется: «Канкан и зубоскальство». Сравнение с Лентовским можно толковать расширительно — между сутью и видимостью в театре растет пропасть… Эти мысли Чехова тоже близки Станиславскому; он убежден, что граница между театром и балаганом окончательно стерлась, золотая рама сцены узаконила самые разные, в том числе и низменные, виды зрелищ, театр стал жертвой демагогов и дельцов, за фразой прячущих расчет.

В нетерпимости Станиславского было много оттенков. Л. М. Леонидов, например, рассказывал, что Константина Сергеевича так оскорбляли театральные штампы, что, видя их, он испытывал физическое страдание. Я бы добавил к этому, что так же угнетающе на него действовали трусость и позерство в искусстве. Он презирал трусость во всех ее воплощениях: цепляющуюся за успех, услужливо применяющуюся к обстоятельствам, трусость рутины и трусость слабого духа и более всего трусость самодовольную, которая, по его выражению, устраивает себе горизонт по масштабу и уверяет себя, летая в клетке, что она парит в безвоздушном пространстве. Что же касается позерства, то о нем он писал в тонах памфлета; его портрет актера-душки, актера-кокотки в «Заметках об артистической этике и дисциплине» — это откровенная карикатура, жанр, которым он пользовался редко. Полемист Станиславский встречался с разными противниками, была среди них и такая категория — законники в искусстве; под этой рубрикой он объединил целую группу скучных доктринеров, избравших своей специальностью театральное творчество. Каждый из них называл себя представителем конечной истины и по праву ее обладателя не допускал возможности никаких иных убеждений, кроме его собственных. Станиславский возмущался чванством этих законников {42} и их школьным педантизмом. «Да посмотрите вы… вокруг… — говорил он, — красота разбросана везде, где жизнь. Она разнообразна, как природа, и никогда, слава богу, не уложится ни в какие рамки и условности»[[33]](#footnote-34).

Читая полемику Станиславского, можно подумать, что он был врагом законов в искусстве вообще. Конечно, это неправда. Ненависть к теории жила в нем рядом с *жаждой теории*, он потому так не любил схоластику, что искал путь к живой науке. Из опубликованных теперь дневников Станиславского можно получить представление о том, как на репетициях, в условиях лаборатории, в условиях практики рождалась его система. Об уроках Константина Сергеевича написано много книг, но ни одна из них не может заменить его дневники уже хотя бы по одному тому, что в них есть *элемент исповеди*, авторского комментария к творчеству. Но и не только потому. Мемуаристы, как правило, знакомят нас со Станиславским в подъемные или критические минуты репетиций; дневники обладают тем преимуществом, что в них нет отбора, это текущий день со всем его будничным распорядком. Для подлинности картины такая замедленная фотография натуры всегда полезна. Мы остановимся специально на записях Станиславского, посвященных репетициям пьесы Е. Чирикова «Иван Мироныч», поскольку они наиболее полно характеризуют и деловую манеру режиссера и его отношение к первой русской революции.

Впечатление от этих записей можно передать кратко: все не ладится. Спустя три с лишним года в докладе «Приближается десятилетие театра…» Станиславский напишет: «Говорят, что режиссеры в нашем театре — деспоты. Какая насмешка! Режиссеры у нас — это несчастные загнанные лошади». Может быть, это написано сгоряча, но вернемся к репетициям пьесы Чирикова, и мы поймем, почему Станиславский жалуется на положение режиссера. С самого начала все не ладится. Одна актриса опаздывает, ругать ее можно только в самой деликатной форме, чтобы не напугать, не оттолкнуть от репетиции; другая актриса опаздывает, ее ругать не следует вовсе — {43} будет скандал, и надо сделать вид, что все в порядке; автор обижается и протестует, пишет банальности и ведет себя как знаменитость, к которой не подступишься, художник неизвестно на что потратил целый год, бутафоры изводят беспорядком и т. д. и т. д. И это в Художественном театре, который славится на всю Россию своей организацией!

Театр уже существует шесть лет, уже сыгран основной репертуар Чехова, уже началось паломничество на его спектакли из далеких провинциальных углов, уже московская интеллигенция признала его своим театром, почему же дух рутины еще держится в труппе? Актриса готовит роль скучающей дамы и изо всех сил показывает, как ей скучно, и ходит по сцене, как сонная муха; другая актриса играет роль молодой девицы и на репетициях отчаянно демонстрирует свою молодость, улыбается, как кордебалетчица при трудном па, и смакует каждое слово, как конфетку; актер готовит роль чахоточного учителя и изо всех сил старается держаться в тени, но эта скромность такая же неприятно инсценированная, как и навязчивость его партнерш. Начинающие актеры не схватывают тона, старые повторяют то, что уже не раз играли в других пьесах. И Станиславский записывает в своем дневнике: «Я пришел в отчаяние, называя всех актеров потихоньку любителями».

А пьеса? Скучная канва без содержания, все лица на одно лицо, слова без всякого отпечатка индивидуальности, грошовая лирика и душевная апатия. Ставить такие пьесы — трудная и неблагодарная работа, чем больше стараешься, тем больше запутываешься («добиваешься глубины — только обнаруживаешь мелкое дно и стучишь в него»). По-настоящему надо бы бросить эту пьесу, а бросить нельзя. Дела театра плохи: минувшим летом похоронили Чехова, связь с Горьким оборвалась, Морозов не скрывает своей враждебности, только что с шумом провалилась пьеса Ярцева. Если будет еще один провал — театр больше не поднимется, «публика не потерпит». Значит, нельзя отступать.

Первая запись в режиссерских дневниках «Ивана Мироныча» помечена 16 ноября 1904 года. Премьера пьесы состоялась в конце января 1905 года. Почти два с половиной месяца Станиславский ведет репетиции, {44} спасая положение. Сколько раз ему придется в будущем ставить спектакли с таким чувством, что вот надо обязательно взять рубеж: если сорвешься, все пойдет прахом. Будет у него мировая слава, будут последователи и ученики, будут высокие звания, а это чувство студийца на экзамене никогда не исчезнет, — счастливое чувство и мало кому доступное в зрелую и благополучную пору жизни.

У Станиславского был редкий талант образного определения своих режиссерских идей. Любовь Гуревич рассказывает, как, посмотрев репетиции «Праздника мира» в Первой студии, он сказал Вахтангову: «Вы шли в толковании пьесы от образа удушливого подвала, а надо было идти от образа порохового погреба». И Вахтангов сразу понял, в каком направлении надо вести последующие репетиции. Такого образного, крылатого слова Станиславский не нашел для пьесы Чирикова. Формула «глухая провинция с ее ужасными типами и мещанством», видимо, показалась ему слишком общей, и он повернул пьесу к событиям текущего дня. Обстоятельства тому благоприятствовали. 17 января 1905 года в дневнике Константина Сергеевича появилась такая запись о Чирикове: «Когда он писал пьесу, было время террора Плеве. Теперь время революционное». На улицах Петербурга шли баррикадные бои, и бурно начавшаяся первая русская революция широко раздвинула перспективы театра. Идея Станиславского на этот раз была открыто публицистическая — он предложил такую аналогию: герой пьесы Чирикова, точно так же как царское правительство, «давит и не дает дышать людям». По примеру «великих мира сего», Иван Мироныч держится за нелепый и давно изживший себя порядок, потому что этот порядок ставит его в преимущественное положение, потому что он ему удобен, хотя неудобен всем другим. Правда, у истории есть своя логика, «жизнь скажется, взбунтуется и прорвется, и тогда все полетит к черту, а старые букашки придут в ужас и так-таки не поймут этой новой, неведомой жизни, которой в них нет»[[34]](#footnote-35). Станиславский не преувеличивал значения своего замысла {45} («не бог знает какая идейка»), но нам теперь ясна его революционная тенденция.

Надежды Станиславского не сбылись, пьеса прозвучала глухо, не в тон времени, но все, что было в его силах, он сделал. Режиссерские уроки Станиславского и на этот раз определили судьбы многих артистов, в том числе Н. Н. Литовцевой и С. В. Халютиной. Конечно, людям неталантливым педагогика и «хирургия» Константина Сергеевича не принесли исцеления, но зато для талантов еще скрытых, еще себя не выразивших или, напротив, испорченных ремеслом репетиции «Ивана Мироныча» послужили великой школой.

Школа Станиславского в ту пору — это прежде всего школа наблюдательности. Мир его полон подробностей, о которых его ученики пока не подозревают. Герой «Зависти» Олеши хвастает, что он развлекается наблюдениями, и предлагает нам свои маленькие открытия, вроде того, что пенсне переезжает переносицу, как велосипед. Станиславскому, вероятно, показались бы забавными эти «открытия», но для него процесс наблюдения — не просто игра ума: *с наблюдения начинается творчество*. На репетициях «Ивана Мироныча» он поминутно поправляет актеров: вы не так смеетесь, не так ссоритесь, у вас не такая походка и не так обставлены ваши комнаты. Кажется, что его стихия — это конкретность, частные обстоятельства быта. В квартире инспектора уездной гимназии он чувствует себя так уверенно, как будто всю жизнь прожил в дальних углах России, в среде провинциальной интеллигенции. Но величие его уроков в том и заключается, что из этого микромира путь ведет в большой мир с его большими закономерностями. Я уже говорил, что в пьесе Чирикова режиссер увидел прямой намек на политическую ситуацию в стране и соответственно подталкивал фантазию актеров. Но этого ему было мало, и он пытался еще извлечь из мещанской драмы мещанского драматурга хоть какое-то общечеловеческое содержание…

*Гармония общего и частного элемента* — может быть, самая главная черта режиссерского гения Станиславского; как истинно великий реалист, он видит каждое явление в замкнутости отдельного события и в движении исторического потока. Очень интересно {46} читать его дневники и следить за взлетом его фантазии и тем, как строго он ею управляет, соразмеряя с развитием данного сюжета, как находит он новые и новые характерные подробности и потом от них отказывается для пользы всей картины. Впрочем, так же интересно следить за его приемами педагога, точно знающего, когда в ходе репетиций наступает контрольный час и дальнейшая работа над ролью может ей пойти только во вред, за его тактикой экспериментатора, которому для проверки своих опытов нужны факты, не только подтверждающие его правоту, но и ее оспаривающие.

К дневникам Станиславского, как мне кажется, больше всего приближаются его режиссерские планы, и с огорчением думаешь, что они не попали в Собрание его сочинений. Не сказывается ли здесь предрассудок, который наша критика отмечала еще в 30‑е годы, — противопоставление Станиславского-режиссера Станиславскому-теоретику, хотя его революционные идеи нашли плоть и форму прежде всего в художественной практике и отсюда уже пошла его система.

1960

### Образы Чехова

По своей первой профессии в театре Станиславский был актером. Пятьдесят один год выступал он на сцене и не думал ее бросать и в старости, пока в октябре 1928 года с ним не случилась беда. В дни тридцатилетнего юбилея Художественного театра он играл Вершинина в «Трех сестрах». Приступ грудной жабы застиг его во время действия, он не подал виду, хотя дыхания ему не хватало и пульс поминутно замирал, довел роль до конца и, не разгримировавшись, в мундире подполковника русской армии, свалился в артистической уборной. Это было последнее выступление Станиславского на сцене.

Его биография актера легко делится на три периода: самое начало, включающее первое десятилетие опытов еще юноши-дилетанта; годы возмужания, наиболее щедрая полоса его творчества — он сам определил ее границы в очень вместительном понятии «артистическая юность», куда следует отнести десять {47} лет любительства, ставшего призванием, и первые восемь сезонов Художественного театра; и, наконец, третий период — период зрелости, наступивший после кризиса лета 1906 года. В годы зрелости перемещаются интересы Станиславского — теперь его более привлекает режиссура, педагогика и теория творчества. Новые роли он играет редко, но от старого репертуара не отказывается, — только поэтому до театрального зрителя 20‑х годов и дошли отблески актерского гения Станиславского.

Нелегко передать общее впечатление от его игры уже по одному тому, что роли у него были очень непохожие, даже в пьесах Чехова непохожие. Ведь вот Л. Гуревич была лучшим знатоком творчества Станиславского, но и она растерялась, когда увидела его за кулисами, перед самым выходом на сцену, в гриме и костюме генерала Крутицкого («На всякого мудреца…»). «Казалось, что это вовсе не он, знакомый, милый Константин Сергеевич, а кто-то совсем чужой и чуждый, подошедший ко мне по ошибке»[[35]](#footnote-36). Это чудо перевоплощения происходило всякий раз, независимо от того, играл ли он рыцарственного Сатина в «На дне» или блаженно низменного мольеровского Аргана. Из мира образного актерского видения рождался человек во плоти, и самое удивительное было то, что в каждой роли Станиславского был и он сам, частица его самого.

Три первые роли Станиславского в Художественном театре прошли незамеченными. Генриха в «Потонувшем колоколе» и Имшина в «Самоуправцах» он уже играл в спектаклях Общества и ничем заметно новым теперь не блеснул. Мало что прибавил к его сложившейся репутации и кавалер ди Рипафратта в «Хозяйке гостиницы»; когда шестнадцать лет спустя он вернулся к этой роли, то даже не вспомнил, что однажды уже играл ее. Новую главу в творчестве Станиславского-актера открыл Чехов.

И тоже не сразу. Все триумфы, которые принесла «Чайка», с первого сезона ставшая непреходящим символом искусства Художественного театра, достались Станиславскому-режиссеру, его успех актера был несравнимо скромней. Немирович-Данченко в {48} письме Чехову, написанном в декабре 1898 года, сразу после премьеры «Чайки», дает сравнительную характеристику игры актеров: в этой эстафете впереди идет Книппер — «удивительная, идеальная Аркадина», затем Лилина — Маша («чудесный образ») и где-то среди замыкающих Станиславский — Тригорин; здесь к похвале уже примешивается критика. Сдержанно отозвался о его игре и Чехов, впервые посмотревший «Чайку» весной 1899 года. «Вы же прекрасно играете, — сказал он, — но только не мое лицо. Я же этого не писал»[[36]](#footnote-37). Между тем портрет Тригорина получился у Станиславского очень обоснованный — усталый от жизни на виду, от тягот славы, от признаний женщин, от шумного и беспокойного быта, красивый, нарядный, уже начинающий стареть человек, по моде века охотно демонстрирующий ближним свою скуку, недостаток воли и прочие душевные неустройства. Это было находчиво и в высшей степени логично, но шло не в русле поэзии «Чайки». Что-то важное Станиславский упустил, что же именно?

Той же весной 1899 года Станиславский писал В. Котляревской о публике и прессе, которая не признает его Тригорина и тянет к уже знакомым ей образцам, к избитому «общему тону», он же, споря с отсталыми вкусами, видит в чеховском герое «характерное лицо». Отвергая безличность, он искал определенности; ему нужны были доказательства реальности существования Тригорина, и он нашел их в душевной драме знаменитого писателя, в подавленности его воли, в ее заторможенности. Его до очевидности наглядный портрет человека «нервного века» вызвал раздраженную реплику Чехова: «Тригорин (беллетрист) ходил по сцене и говорил как паралитик». Таким образом, «слабая воля» смятенного интеллигента стала лейтмотивом роли, и критик газеты «Новости дня» упрекал Станиславского за то, что он превратил «фигуру типичную в исключительную», уже на грани болезненности. Грани этой он не перешел, но Тригорин в театре был так поглощен угнетающей его меланхолией, что ничего другого в нем нельзя было разглядеть. Иными словами — чеховская роль утратила чеховскую широту видения, и от многих {49} ее значений осталось только одно — «тоскование от неудовлетворенности», по выражению журнала «Русская мысль».

Возможно, что Станиславского смутила и ремарка Чехова, указавшего в перечне действующих лиц род занятий Тригорина — беллетрист. Докапываясь до смысла «Чайки» как актер и постановщик пьесы, он не смог пройти мимо этой ремарки, много ему поясняющей. Для Станиславского, как и для его современников, беллетристика означала литературу хорошего профессионального умения, хорошего вкуса, но без обаяния поэзии, без художественной задачи. За год до появления «Чайки» Чехов писал Шавровой: «В Ваших повестях есть ум, есть талант, есть беллетристика, но недостаточно искусства». Жанр беллетристики, широко распространившийся в конце века, создал и свой тип писателя, вынужденного отдавать дань коммерции и требованиям рынка и потому, может быть, особенно старательно подчеркивающего свою независимость и принадлежность к артистическому цеху, даже во внешности и в костюме.

Как мало ни был связан Константин Сергеевич с литературной средой, он знал таких модных авторов, как будто сошедших с модной картинки. Не потому ли он играл Тригорина «хорошеньким франтом в белых панталонах и таких же туфлях “bain de mer”»? Чехову не понравился щегольской вид Тригорина, и он произнес знаменитую фразу о клетчатых панталонах, дырявых башмаках и вонючей сигаре. Что значили эти слова?

Станиславский в воспоминаниях о Чехове говорит, что смысл его упрека понял только спустя шесть лет, когда Художественный театр возобновил «Чайку». По его логике Чехову нужно было унизить Тригорина, чтобы объяснить, до какой степени мечта «бедной чайки» находится в разладе с действительностью; гордый рыцарь, который привиделся провинциальной девочке, на самом деле помятый жизнью и даже физически опустившийся человек. К этому справедливому соображению хочется добавить и другое, более общее. Чехов возражал против грубой наглядности портрета Тригорина, отказываясь признать в франтоватом неврастенике «созданное им лицо», потому что у его героя ведь был и талант, и до конца не исчерпанная {50} потребность в творчестве, и минуты нервного подъема, и искренность добрых побуждений, в общем, как и у всех других героев «Чайки», была своя «скрытая драма», не разгаданная в театре. Почему же Станиславский-актер, не сробевший перед Толстым и Достоевским, отступил перед Чеховым?

Все здесь происходило не по правилам. Станиславский, открывший нам поэзию Чехова в театре, сперва не увидел в ней ничего, кроме бездейственности и скуки. Прочитав «Чайку», он был обескуражен и не скрывал своей растерянности: он хотел, чтобы Художественный театр не был похож на другие театры, но, поставив эту пьесу, не перестанет ли он вообще быть похожим на театр; если будни русской интеллигенции в изображении ее поэта такие монотонные, то что остается ему — режиссеру и актеру — ставить и играть? Потом, когда в имении брата под Харьковом, по обязанности, вынуждая себя, он стал писать режиссерский план «Чайки», некоторые предложенные им «планировки» (мизансцены) поразили Немировича-Данченко своей «пламенной, гениальной фантазией». Мысль Станиславского на этот раз не поспевала за его чувством; вчитываясь в пьесу, он оценил ее неожиданную новизну и талантливость, но «с какого конца к ней подходить», не знай. Пока что, полагаясь на интуицию, он «действовал наобум», и с каждым днем росли его вера в Чехова и удивление перед его искусством. Сказать, в какой момент произошел перелом в его отношении к пьесе, он не мог бы, но жил теперь как в счастливом сне, среди «суеты готовящегося праздника». Каждая новая репетиция приносила новые открытия: он понял, например, что только словами невозможно передать настроение пьесы, что пауза, в которой скрыто волнение, невысказанное признание, раздумье, может быть красноречивей монолога; он понял значение ритма в развитии каждой роли и всего спектакля в целом, ритма слова и паузы, ритма действия и бездействия на сцене.

Новые режиссерские возможности так увлекли Станиславского, что он уже не думал о своей работе актера. К тому же ему поручили роль Дорна, которую он плохо понимал и не считал для себя подходящей («Почему я — Дорн?»). Роль Тригорина нравилась {51} ему больше, но и она не была до конца ясной; и не случайно в режиссерском плане он, в сущности, уклонился от комментариев по ее поводу. По словам проф. С. Д. Балухатого, много лет изучавшего сценическую историю чеховских пьес, Станиславский в момент работы над режиссерским планом «Чайки» не имел еще законченного рисунка для роли Тригорина и предполагал доработать ее впоследствии. А впоследствии эта роль перешла к нему, он начал ее репетировать в ноябре, месяц спустя состоялась премьера «Чайки» (18 декабря). В каком же темпе должен был он ее репетировать, если вспомнить весь круг его обязанностей в эти недели, решившие судьбу Художественного театра. К этому надо еще добавить, что Станиславский как режиссер-экспериментатор тогда только еще формировался и не был связан с традицией, а как актер уже выработал известную технику игры, и ему надо было переучиваться. Биографы Станиславского лишь мимоходом упоминают о роли Тригорина, но без этой неудачи мог ли он подняться к вершинам чеховского театра? Десять месяцев спустя (26 октября 1899 года) Станиславский сыграл Астрова в «Дяде Ване», и, хотя на этот раз чеховская постановка не вызвала сенсации и настроение на премьере было скорее выжидательное, чем триумфальное (актеры, избалованные успехом прошлого сезона, поначалу даже опасались провала), «Дядя Ваня» стал одним из программных спектаклей Художественного театра и продержался в его репертуаре несколько десятилетий. Время шло ему на пользу. Через три месяца после премьеры Горький писал Чехову, что никогда до того даже представить себе не мог «такой игры и обстановки», и сожалел, что не живет в Москве — «так бы все и ходил в этот чудесный театр»[[37]](#footnote-38). А шесть лет спустя, во время гастролей МХТ в Берлине, обычно замкнутый и подтянуто корректный Гауптман в антракте «Дяди Вани» выбежал в фойе и, не считаясь с приличиями и своим положением литературного мэтра, крикнул во весь голос: «Это самое сильное из моих сценических впечатлений!»[[38]](#footnote-39)

{52} Если верна мысль, высказанная еще в древности, что первым условием всякого настоящего искусства является его заразительность, его способность служить средством единения людей, то «Дядя Ваня» идеально отвечал этому условию. Его поэзия одинаково захватила молодого врача Бурденко, будущего главу русской нейрохирургической школы, и уже тогда пожилого академика и сенатора Кони, учительницу из глухой провинции, приехавшую в Москву, чтобы посмотреть «Дядю Ваню», и скептиков с рыбьей кровью — профессоров из Литературно-театрального комитета, Ермолову, которая не очень любила пьесы Чехова, и Гордона Крэга, который очень не любил реализм на сцене, русских врачей, собравшихся зимой 1902 года на свой очередной пироговский съезд (МХТ для них специально сыграл «Дядю Ваню»), и представителей артистического мира в Нью-Йорке, где «Дядя Ваня» был наскоро возобновлен и шел в сукнах во время гастролей театра в 1923 – 1924 годах.

Чеховская лирика была такой заразительной, что оставила свой след даже в письмах Немировича-Данченко к Чехову (осень и зима 1899 года) — письмах о близкой старости, долге, тщеславии и неосуществленных планах. В этих же письмах Немирович-Данченко уже по традиции сразу после премьеры сообщает Чехову о том, как разошлись роли в «Дяде Ване», теперь лидерство в эстафете он безоговорочно отдает Станиславскому, который пришел «первым номером, на голову дальше всех»[[39]](#footnote-40). Таким было и общее мнение, даже критика, враждебная Художественному театру, критика из суворинского лагеря, признавала, что успех «Дяди Вани» — это прежде всего успех роли Астрова. О мере этого успеха и его длительности легко судить по письму Гордона Крэга; в начале 900‑х годов знаменитого английского режиссера пригласили ставить «Гамлета» в МХТ, и, раздумывая о будущем спектакле, он писал из Флоренции в сентябре 1909 года Станиславскому: «… Чем больше я вчитываюсь в “Гамлета”, тем больше думаю о Вас. Я ни на одно мгновение не могу поверить, что можно иным путем подняться до шекспировских высот, помимо {53} самого простого исполнения этой роли. Из всего того, что я видел в Вашем театре, ближе всего к этим высотам Ваша игра в “Дяде Ване”… У меня глубокое убеждение, от которого я не могу отказаться, что все в Европе были бы потрясены и задумались бы, увидав Ваше исполнение этой роли…»

Трудно писать об игре актеров по источникам, обращаясь к режиссерским записям, старым рецензиям и воспоминаниям современников; в такой реконструкции всегда есть риск домысла. Можно восстановить схему роли, историю ее развития, смысл ее идеи, и невозможно передать ее в живой наглядности, в живой подлинности ее чувств. У автора этих строк в данном случае есть счастливое преимущество: он видел Станиславского в роли Астрова в феврале 1927 года.

После растерянности и затянувшегося молчания первых послереволюционных лет Художественный театр возвращался тогда к жизни. Зимой 1926 года Станиславский поставил «Горячее сердце», гениальный спектакль, где в смехе Островского слышалась горечь Гоголя; это был, пожалуй, самый озорной спектакль в истории МХАТ. Осенью того же года разгорелись споры вокруг «Дней Турбиных», правда, голоса защитников пьесы Булгакова терялись в мощном хоре ее противников, требовавших немедленного вмешательства «цензуры». Луначарский, настроенный более примирительно, порицал «политическое мещанство» драматурга и его «лукавую пьесу», но заступался за театр, что, как помнится, вызвало громовую отповедь Маяковского на диспуте в Комакадемии. О МХАТ вновь заговорили, и молодая интеллигенция «левого направления», ранее бойкотировавшая его спектакли как музейно-старомодное и гурманское искусство, стала их посещать. Так случилось, что в феврале 1927 года я посмотрел «Дядю Ваню» и в первый раз увидел Станиславского на сцене.

В духовном обиходе молодежи театр в те годы занимал больше места, чем теперь; даже литература уступала ему в первенстве. Что говорить о кино, которое еще только формировалось как искусство, хотя Эйзенштейн уже поставил «Потемкина», а Пудовкин «Мать». В будущее кино мы верили, но откровений ждали от театра, не раз поражавшего тогда наше воображение. Эти ожидания менее всего были связаны {54} с МХАТ, и тем знаменательней был урок «Дяди Вани».

Шестидесятичетырехлетний Станиславский, возможно, и казался старше, чем ему полагалось быть по пьесе; его движения не утратили легкости, голос — гибкости и богатства тонов, но в его глазах была усталость от прожитых лет, которую он не пытался скрыть гримом. Очень немолодой, он не притворялся молодым. Он вообще не притворялся и вел роль с такой непринужденностью, как будто вот сейчас, в процессе услышанного нами диалога отыскивал нужные ему слова. Техника и привычка не стесняли Станиславского, в его искусстве была неиссякающая стихия импровизации, и невозможно было поверить, что в первый раз он сыграл Астрова еще в прошлом веке. Это впечатление непреходящей новизны старого искусства, не потерявшего себя в новую эпоху и ничуть не потускневшего на фоне изощреннейшей фантастики и блистательной клоунады только что поставленного мейерхольдовского «Ревизора» (декабрь 1926 года), заставляло нас несколько призадуматься.

Почему мы с таким волнением следили за игрой Станиславского? Может быть, потому, что театр начала и середины 20‑х годов, предлагая свои выводы, не часто утруждал себя их доказательством; истина здесь демонстрировалась как заранее обусловленный итог, в то время как Станиславский ее добывал от акта к акту, на наших глазах, при нашем участии. С беспощадной трезвостью он делился своими наблюдениями, ничего не утаивая, ничего не прикрашивая, хотя было очевидно, что его симпатии безраздельно принадлежат Астрову. Это был триумф старого реализма XIX века, его искусства эпичности и анализа толстовского направления, реализма, которому туго приходилось тогда в театре. А может быть, игра Станиславского захватила нас своим мудро неторопливым ритмом? Как раз в ту зиму 1927 года на очередном театральном диспуте известный столичный режиссер рассуждал о несовершенстве современного человека, чей пульс бьется так же медленно, как и тысячи лет назад, во времена Архимеда, и рекомендовал новому театру восполнить это «упущение природы». Станиславский к такому радикализму относился с юмором, он не склонен был понукать природу, {55} шел вслед за ней и не испытывал от этого неудобств. Он не считал медлительность достоинством, напряжение его роли менялось от спокойной сосредоточенности первого акта, в котором хорошо чувствовался ленивый покой летнего дня в старой усадьбе Серебрякова, до лихорадочно нервного подъема третьего акта с его бурными признаниями, столкновениями страстей и самолюбий, истерическими вспышками и выстрелом Войницкого. Но и в минуты взлета действия Станиславский не торопился: его наблюдения, издавна накопленные и теперь освещенные новым опытом, требовали выхода; у него был свой взгляд на трагедию Астрова, и ему надо было серьезно его обосновать. И заметьте, его обстоятельность не казалась нам обременительной, потому что искусство Станиславского обладало такой степенью емкости, такой способностью концентрировать в себе впечатления жизни, что я бы его сравнил с лермонтовской прозой.

Спустя сорок лет я ясно слышу фразу Астрова о жарище в Африке; он произносил ее чуть-чуть насмешливо, закуривая папиросу о свечу, стоявшую на столе. И в этой фразе, оброненной случайно, по непонятной логике ассоциаций, был сжатый до формулы итог пережитого — комедия окончена, круг замкнулся, и что, собственно, случилось, все идет, как шло, заведенным порядком: природа следует своему циклу, люди бессильно подчиняются своей участи, и он, Астров, начинает новый день, такой же точно, как все его предыдущие дни. Почему же он не может вырваться из затянувшего его круговорота, на что ушла его молодость, куда ему теперь девать себя? Это была типичнейшая исповедь чеховского интеллигента, но самый тип интеллигента не был похож на наше представление о нем, представление, внушенное учебниками и установившейся театральной традицией.

В статье «Девять ролей К. С. Станиславского», напечатанной в журнале «Театр» в 1938 году, Любовь Гуревич писала, что, если бы Астров из Художественного театра дожил до наших дней, он стал бы выдающимся мичуринцем. Конечно, это рискованный прогноз, в духе той модернизации истории, которая тогда, как поветрие, захватила критику. Астров {56} так связан с чеховским временем, что смешно гадать о его будущем, даже если это будущее — мичуринская биология. Но я понимаю, почему такая мысль возникла у Л. Гуревич — тонкого и добросовестного исследователя. Мечтатель и сочинитель утопий, Астров в Художественном театре одновременно был человеком *реального дела*. (Когда во втором акте он рассказывал, как в счастливые минуты увлекается медициной, я заметил его сильные руки хирурга с длинными и тонкими пальцами.) Напрасно я искал у этого Астрова черты интеллигента-неудачника, сломленного судьбой и примирившегося с тяготами и безысходностью уездной жизни. Напротив, немолодой и усталый, он ни с чем не примирился, хотя не тешил себя иллюзиями, хорошо зная, что в его возможностях и где их предел. Его обращенная к будущему, юношески нерасчетливая романтика необъяснимо уживалась с добытой долгим опытом беспощадной трезвостью взгляда. И не здесь ли были истоки его трагедии?

Известно, что Толстой не нашел в пьесе Чехова «трагизма положения». Посмотрев «Дядю Ваню», он зло сказал: «Да помилуйте, гитара, сверчок, все это так хорошо, что зачем искать от этого чего-то другого?»[[40]](#footnote-41) И в самом деле, трагедия Астрова связана не с какими-либо внешними материальными поводами, она относится к той области внутренних чувствований, которые Толстой в начале века, рассуждая от имени голодного крестьянина, считал недопустимой барской прихотью. Но это была вовсе не прихоть — в Астрове нашла продолжение трагическая тема русской литературы XIX века, в том числе и самого Толстого — тема загубленных возможностей человека, его задавленной, заглохшей, насильно заторможенной духовной энергии. Что мучило Астрова в спектакле Художественного театра? Тоска вечного скитальчества? Любовная драма? Честолюбивые замыслы? Я оставляю эти мотивы в стороне, поскольку Станиславский не придавал им особого значения. Его Астров был натурой выдающейся, со смелым, я бы сказал, романтическим размахом; натурой, трагически не выразившей {57} себя. И даже тогда, когда с искренностью художника он излагал свои планы обновления природы, где-то в глубине его сознания была горечь сомнений — а может быть, это только игра, воздушные замки, самоутешение, которое должно украсить его жизнь, униженную крохоборством. Ведь и его медицина — тоже пустая трата сил, рутина, формальность, безнадежная попытка исправить то, что невозможно исправить.

Много раз после этого февральского вечера 1927 года я видел «Дядю Ваню» в театре и всякий раз убеждался в том, что Астров с первого появления на сцене, с первого вопроса, обращенного к старой няне, уже все знал про себя, и про свое будущее, и про то, что у него «притупились чувства» и выросли «глупые усы». А Станиславский выходил на сцену еще ни в чем не уверенный, еще ни в чем не разуверившийся, ищущий ответа на недоуменные вопросы, и на наших глазах складывался невеселый итог его неудавшейся жизни, *без света идеи*, без «огонька впереди». И знаменитая фраза о жарище в Африке выражала это трагическое самопознание чеховского героя. Для революционной молодежи 20‑х годов в этой фразе было и откровение, и важный исторический урок, и напоминание об одной из самых жестоких трагедий старого классового общества — трагедии «неосуществленного человека». Но за обобщением Станиславского мы ни на минуту не утратили живой образ Астрова во всех его перевоплощениях — ищущего, сомневающегося, нежного и циничного, наивного и мудрого, терпящего крушение… И нам до спазм в горле было жаль его, такого, как он есть. В трагедии эпохи мы увидели трагедию человека — и в этом было великое искусство актера, перешагнувшего из одного столетия в другое.

Третью чеховскую роль — Вершинина в «Трех сестрах» — Станиславский сыграл в январе 1901 года, подготовив ее в течение одной недели. Для Художественного театра с его новым порядком репетиций, как правило неторопливых и часто требовавших большего напряжения, чем самые спектакли, это был неслыханный рекорд. Чехов, тогда уже близко связанный с труппой МХТ, писал «Три сестры» в расчете на известных ему актеров, но о том, кому играть роль {58} Вершинина, он, видимо, не задумывался. А театр колебался в выборе. И поначалу эта роль досталась Судьбинину, актеру, обладавшему одним несомненным достоинством — он послушно шел за Станиславским, доверяя ему, как солдат маршалу. Начались репетиции; Константин Сергеевич безжалостно обламывал и натаскивал актера-самородка. Ничего хорошего из этого не вышло. Представьте себе волжского бурлака, с мужицким озорным юмором, с резким, грубовато-сиплым голосом, в мундире подполковника Вершинина. Уже незадолго до премьеры Станиславский окончательно убедился, что Судьбинин не годится «даже в денщики к Вершинину»[[41]](#footnote-42). Не нашел тона и двадцатипятилетний Качалов; «приятен, но ординарен», — писал о нем Немирович-Данченко Чехову. Возможно, что Качалов тогда был еще слишком молод для этой роли. Так или иначе, надо было спасать положение, и 23 января Станиславский, по свидетельству очевидцев, «вступает в пьесу».

Первая трудность, с которой он столкнулся в эту последнюю январскую неделю 1901 года, была *трудность самоопределения*: как ему не повторить себя, ведь уже сложилась традиция чеховской роли, в прошлом сезоне он сыграл Астрова, тоже чеховского интеллигента. И чтобы увидеть Вершинина таким, каков он есть во всей его безусловной материальности, Станиславский обратился к своей памяти. Реальные лица не раз служили ему моделью для портретов — вспомните его Паратова в «Бесприданнице», — так и теперь от натуры он шел к образу. В молодости у Станиславского был друг, посвятивший его в тайны искусства, — студент-математик И. Н. Львов, репетитор в семье Алексеевых и первый режиссер в их драматическом кружке. Потом пути их разошлись: Львов окончил университет, стал военным, учился в Академии и по специальности, как и Вершинин, был артиллерист. Сравнение напрашивалось само собой. Мемуаристы, не указывая, какие именно черты заимствовал Станиславский у своего друга, единодушно отмечают самый факт заимствования. Любопытным подтверждением тому является и письмо Львова Станиславскому, сохранившееся в архивах Художественного {59} театра. Написанное вскоре после премьеры «Трек сестер», оно заканчивается такими словами: «Да, сейчас получил письмо из Москвы. Говорят, видели тебя полковником в Трех Сестрах; что-то им меня напоминает»[[42]](#footnote-43).

Письмо Львова — интересный документ, поводом к нему послужила полемика вокруг роли Штокмана, которую Станиславский сыграл в начале того же сезона. Отвергая нападки критики, старый друг и наставник Константина Сергеевича поддерживает трактовку Ибсена, которую дал Художественный театр. И в ходе этих рассуждений перед нами возникает фигура самого Львова. Ему не нравится современная критика и ее идолы, и прежде всего Ницше, его привлекает бескорыстный герой Ибсена, хотя он трезво судит о его беспомощном идеализме и «кабинетном уклоне»; в общем он заступается за Штокмана, потому что тот терпит поражение, готовя *почву для будущего*. Как видите, отсюда один только шаг до самоотверженной утопии Вершинина.

В самом деле, чем, по замыслу Станиславского, Вершинин отличался от Астрова? Историческое обновление русской жизни и для мечтательного подполковника отодвинуто куда-то в неопределенное будущее. «Пройдет еще немного времени, каких-нибудь двести — триста лет», — полушутя-полусерьезно говорит Вершинин. Его не пугает счет на столетия, потому что он видит связь между настоящим и будущим. Для Астрова же настоящее и будущее — понятия скорей контрастные, чем развивающиеся одно из другого, хотя и он сочиняет утопии и утешает себя мыслью, что «пробивает дорогу» для новых поколений, которые помянут почтительным словом безвестных предков. Но мечтатель Астров у Станиславского слишком угнетен сегодняшним неблагополучием, слишком много мог бы он сделать уже теперь, чтобы вдохновляться только утопией. Как критик действительности Вершинин уступает Астрову, тема протеста в его монологах звучит не так открыто, с оттенком меланхолии, зато по сравнению со своим предшественником это натура более цельная, более непосредственная, не затронутая горькой мукой сомнений. Отсюда и его вертеровская {60} лирика, такая неожиданная у этого пожилого военного. Если любовь у Астрова — вспышка чувственности, быстро и в общем бесследно угасшая, то у Вершинина — это страсть, захватившая его целиком, духовный взлет «поверх серых будней», вновь открытая красота и смысл жизни.

Роль Вершинина у Чехова строилась на монологах, для которых Станиславский нашел свою манеру читки; ее особенность заключалась в том, что, рассуждая, он убеждал не столько других, сколько *самого себя*. Сошлемся на самую надежную свидетельницу в этом вопросе — О. Л. Книппер-Чехову. В своих воспоминаниях она пишет, что тирады Вершинина о цели бытия и о том, как счастливо устроится жизнь в будущем, звучали у Станиславского не просто «привычкой к философствованию», а исходили из его существа. Мотив исповеди придавал словам Вершинина характер такой убежденности, что даже по-репортерски невнимательная критика тех лет заговорила о его «нравственной мощи»[[43]](#footnote-44). Новая для театра тех лет романтика Станиславского остерегалась красноречия, ораторской интонации, предпочитая ей затрудненность живого слова. Все у Вершинина смешалось вместе: и воспоминания молодости, и вдруг нахлынувшее чувство, и давно мучающая его идея о счастье для других, и уверенность, что вот наконец он нашел слушателей, которые его обязательно поймут, и т. д. И он говорит в полный голос, хотя его мысли и теперь нелегко «идут в слова», они развиваются, ищут точности, определенности значения. Это романтика, добытая размышлением, и потому возвышенные монологи Вершинина казались публике такими насыщенно немногословными. Станиславский-актер вообще не любил многословия, полагая, что большое чувство всегда сосредоточено в себе и не склонно напоминать о себе. И не случайно в третьем акте сцена объяснения Вершинина с Машей, которой Чехов почти не дал слов, только музыкальную мелодию, так сильно прозвучала в мхатовском спектакле. Еще не зная, какую роль он будет играть в «Трех сестрах», Станиславский в режиссерском плане пояснял смысл этого диалога влюбленных: «Играть так, будто Маша {61} спрашивает его — “Ты меня любишь?” — Вершинин отвечает — “Да, очень!”, Маша — “Сегодня я буду принадлежать тебе!” — Вершинин — “О счастье. О восторг!”»[[44]](#footnote-45) Чувства переполняют влюбленных, и они ведут интимнейший диалог, диалог без слов, на виду у всех, не замечая никого вокруг, и этот плотский и одновременно вдохновенный язык любви завораживал зал, потрясенный значительностью минуты.

Мещанская литература конца прошлого века, на всех ее полюсах — от либерального до декадентского, — внушала читателям, что русский интеллигент так занят собой, обоими душевными недугами либо своей рациональной схемой мира, что вконец разучился чувствовать и способен только рассуждать, жаловаться и в промежутках сочинять политические программы, одну безрассудней другой. Станиславский в «Трех сестрах» опровергал эту неправду, он объяснил аудитории, как богато поэзией чувство чеховского интеллигента. И хотя многие «болезни века» с их расшатывающей рефлексией задели Вершинина, он сохранил живую непосредственность отзывчивой, глубоко эмоциональной натуры, в равной степени свободной и от уродств самосозерцания и от религиозной узости какой-либо догмы. Здесь следует заметить, что в Художественном театре понятию интеллигентности придавали значение не цензовое, не сословное, оно шире и понятия образованности. Интеллигентность в толковании Станиславского — это степень нравственного развития, охватывающая все стороны существования человека, в том числе и его эмоциональную сторону. Таким и был чеховский Вершинин с его нерастраченными чувствами, с его нерастраченной нежностью, красивый седой подполковник с густыми черными нависшими бровями, с мягкой, застенчивой, чуть виноватой улыбкой, в пенсне на шнурочке — во время монологов он иногда снимал его и смотрел в зал долгим, внимательным взглядом…

Свой успех в «Трех сестрах» Станиславский признавал с оговорками, ссылаясь на то, что совершенной свободы в этой роли, совершенного слияния с ней он так и не достиг, несмотря на то, что играл ее целых {62} двадцать семь лет. Зритель держался на этот счет другого мнения, о чем мы знаем по письмам, собранным в архиве Константина Сергеевича. Вскоре после премьеры роль Вершинина передали Качалову, и В. Котляревская, уже известная нам почитательница таланта Станиславского, писала ему весной 1901 года: «Смотреть 3‑х сестер без Вас нельзя. Вы цемент всего здания. Приятно, но вместе и больно было вчера в этом убедиться»[[45]](#footnote-46). А через одиннадцать лет, в январе 1912 года, другой зритель, не назвавший своей фамилии, посмотрев «Три сестры» с Леонидовым в роли Вершинина, вспомнил когда-то виденный им спектакль: «Помню, как я, сидя в партере, посматривал на зрительный зал. Боже! С каким радостным волнением следила за Вашими проникнутыми поэтическим лиризмом и твердыми надеждами на будущее речами московская публика». Автор письма горько сожалеет, что Станиславский передал роль другому актеру, и выражает надежду, что в следующем, юбилейном, сто пятидесятом по счету спектакле он вернется к старой роли. «Какое это было бы счастье! Умоляю Вас, Константин Сергеевич! Покажите нам настоящего Вершинина-мечтателя!»[[46]](#footnote-47)

Следующую чеховскую роль — Гаева в «Вишневом саде» — Станиславский сыграл в январе 1904 года. Незадолго до того ему исполнился сорок один год, он был в расцвете сил, и даже недоброжелательная критика в петербургских газетах называла его в числе первых русских актеров наступившего нового века. В чеховской пьесе ему нравились все роли, и он шутя говорил, что если было бы возможно, то охотно их переиграл бы, одну за другой, не исключая милой Шарлотты. Но, видимо, больше всего ему нравилась роль Гаева, потому что, вопреки планам Чехова, он выбрал именно ее и стал исподволь готовить, не дожидаясь начала репетиций. «Для Гаева, кажется, нашел тон. Он выходит у меня даже аристократом, но немного чудаком»[[47]](#footnote-48), — писал в октябре 1903 года Станиславский. Сперва роль пошла у него легко, тип чеховского {63} помещика был ему хорошо известен еще с 80‑х годов, либеральные газеты теперь, как и тогда, писали о типе такого помещика похожими словами, осуждая его дворянскую рыхлость, беспечное барство, карикатурно преувеличенный эгоизм, неподготовленность к переменам и пр. Схема роли рисовалась отчетливо, но как играть ее, было не очень ясно.

Конечно, в фигуре Гаева есть комические черты: он смешон, как бывает смешон человек неуравновешенный, рассеянный, болтливый, в общем плохо владеющий собой и своими чувствами и сознающий свои промахи, но всегда с некоторым опозданием. Любопытно, что даже знаменитый монолог — «Дорогой, многоуважаемый шкаф», — по ремарке Станиславского (см. режиссерский план «Вишневого сада»), он «произносит случайно», как всегда, подчиняясь первому побуждению и не контролируя своих слов и действий. Гаев смешон и как живой образ отжитого прошлого, ушедшей эпохи 80‑х годов с ее предрассудками и привычками, уже принадлежащими истории; такого рода анахронизмы кажутся современникам смешными. Но почему же, спрашивал себя Станиславский, прочитав «Вишневый сад», он плакал, как женщина, старался успокоить себя и не мог, и написал Чехову письмо, споря о самой сути пьесы: «Слышу, как Вы говорите: “Позвольте, да ведь это же фарс”… Нет, для простого человека это трагедия»[[48]](#footnote-49). Заметьте, что Станиславский ссылается на третье лицо, на собирательного демократического человека; к таким приемам полемики он прибегает в редчайших случаях, когда ему нужны непререкаемые доказательства. В защиту Гаевых он приберег важный довод: их вина — прежде всего *историческая вина*; они расплачиваются не только за себя, но и за своих отцов, за свое общество, за свою эпоху. Впоследствии в «Моей жизни в искусстве» Станиславский напишет — жаль уничтожать вишневые сады, а *надо*, потому что нельзя остановить время, нельзя остановить его поступательное развитие. Здесь для трагедии есть уже объективная почва.

И субъективно чеховский Гаев вызывает у Станиславского сожаление, а не насмешку, сожаление о {64} человеке неглупом, который глупо прожил свою жизнь. Добрый либеральный барин, веселый и даже несколько лукавый, Гаев, в сущности, глубоко несчастлив и, несмотря на это, отчаянно боится всяких перемен, хорошо усвоив, что при любом исходе они больно заденут его. И он предпочитает ничего не знать, чтобы ничего не предпринимать. Позиция не очень благодарная и логика детская. Старость иногда бывает похожей на детство, такой же беспомощной и такой же легкомысленной. О «взрослых детях» первым заговорил Станиславский в режиссерском плане «Вишневого сада». Не зная об этом, В. Дорошевич в рецензии на премьеру чеховской пьесы писал, что Раневская и Гаев в Художественном театре беззащитны, как дети, «старые, седые дети», и как детей их жаль[[49]](#footnote-50). Особенно жаль потому, что на самом деле они понимают, насколько реальность сильней их беспечной иллюзии, и никуда им от этого не деться. Так в чеховскую пьесу врывается мотив трагедии.

Споры о том, как Станиславский играл Гаева, продолжались много лет. Одни говорили — меланхолично, рассудительно, в затяжных темпах «школы переживания»; отсюда следовал прямой вывод — МХТ не почувствовал *комического гения* Чехова, погрузившись в бездонные глубины психологического анализа. Другое, прямо противоположное мнение высказал сразу после премьеры «Вишневого сада» А. Кугель; по его словам, тон у Гаева в Художественном театре был эпикурейски-светский; холеный, скептический барин, Гаев, правда, заметно опустился, но приемлет это обстоятельство «без стона и нытья»[[50]](#footnote-51). Иными словами, близость катастрофы не омрачает беспечный дух «приятнейшего бонвивана». Вывод отсюда тоже ясный — МХТ не почувствовал *трагической идеи* Чехова, унизив ее до уровня вульгарной развлекательности. Критика Кугеля и тех, кто шел за ним, была очевидно пристрастной, опубликованная в наши дни переписка Станиславского и Чехова показывает всю ее необоснованность. Трудней было спорить с теми, кто упрекал театр в тяжеловесности и избытке меланхолии, ведь и сам Чехов поругивал актеров МХТ {65} за скучную медлительность темпа. С этими упреками Станиславский вынужден был считаться и не прекращал работы над ролью и после премьеры. Так, например, по свидетельству Леонидова, на первых спектаклях, в заключительных сценах прощания, Константин Сергеевич уходил, едва сдерживая рыдания, и какие-то звуки вырывались из его горла, а впоследствии эта сцена шла уже молча, только глаза актера были полны слез.

В репертуаре Станиславского роль Гаева продержалась почти четверть века; в последний раз он играл ее в июле 1928 года на гастролях в Ленинграде. И хотя время и пришедшее вместе с ним новое понимание Чехова отразились на этой роли, самый ее замысел остался неизменным, и мы можем судить о нем по циклу фотографий 1908 года. Вглядитесь в них, и вы узнаете, что, несмотря на все превратности судьбы, внешность у Гаева безупречно светская, он барин с головы до ног; недаром Амфитеатров в газете «Русь» писал о его «породистости» (правда, породистость Гаева где-то уже граничит с вырождением). Вы узнаете также, что этот светский человек совсем немолод — волосы его редеют, в висках пробивается седина, у губ — тяжелые морщины и т. д. Возможно, что симптомы близкой старости и вынуждают пятидесятилетнего помещика держаться особенно подтянуто, с той вызывающей, непринужденной светской легкостью, которая ввела когда-то в заблуждение критику. Но ведь так Гаев защищается от реальности.

Особо стоит присмотреться к рукам Гаева — это руки музыканта, по нерасчетливости природы доставшиеся биллиардному игроку, сильные руки, с хорошо развитой кистью, с беспокойными, нервными пальцами, в движении которых есть свой бессознательный ритм. Вот характерный жест Гаева: кончиками пальцев он сжимает и теребит краешек большого белого платка — на лице актера спокойная, я бы сказал, сияющая улыбка, а руки напряжены в крайнем усилии, будто они выполняют тяжелую физическую работу. Кстати, об улыбке Гаева. Искусство фотографа запечатлело все ее оттенки — от снисходительно-презрительного до растерянно-виноватого, но чаще всего это улыбка задумчиво-лирическая, грустная улыбка тургеневского героя.

{66} Откуда же лирика? Ведь самый тип Гаева, с его вконец выдохшимся барским либерализмом, с его грошовым эпикурейством, не привлекал Станиславского, человека иной духовной традиции. И все-таки сломленный Гаев был ему ближе, чем победитель Лопахин; гуманизму Станиславского, проникнутому тогда толстовским настроением, сломленные вообще были ближе, чем победители. К тому же Гаев принадлежал давно ушедшему прошлому, в то время как Лопахин, при всей душевной деликатности и артистизме, представлял сегодняшнюю реальную силу, которую Станиславский знал не понаслышке. В режиссерском плане он задает себе вопрос — почему при такой «мягкой душе» Лопахин не спасает Раневскую от разорения, и отвечает, что, хотя по натуре чеховский купец *богатырь*, а не *кулак*, подняться над своей средой и предрассудками он не может; более того, он «раб купеческого предрассудка» и потому действует по логике: «les affaires sont les affaires», дела есть дела. Станиславский сравнивал и делал выводы, неутешительные выводы; прошлое, в той мере, в какой его представлял Гаев, было неприглядно жалким, но ему нельзя было отказать в известном бескорыстии и милом чудачестве, чего начисто был лишен скучно-расчетливый сегодняшний день. И Станиславский с грустью прощался с этим прошлым.

Последнюю чеховскую роль — Шабельского в «Иванове» — Станиславский сыграл в трудное для него время, четыре месяца спустя после смерти Чехова, еще не оправившись от тяжести этой утраты, и неделю спустя после смерти своей матери — Е. В. Алексеевой. В день ее похорон он пришел на репетицию «Иванова» и участвовал в ней по предусмотренному расписанию; самообладание Станиславского поразило его товарищей по труппе, всех, кто знал о его нежных сыновних чувствах. Но тревоги осенних дней 1904 года отразились на его роли: он играл ее с непривычной резкостью, ничем не напоминавшей симпатичной и нелепой элегантности Гаева, с нервным ожесточением, как будто нарочито подчеркивая уродство Шабельского, его физическую изношенность и немощь. Как раз по поводу этой роли Леонидов впоследствии писал, что, обладая изумительно живописной внешностью, Станиславский любил на сцене карикатурность {67} и шарж и шел в своем творчестве «скорее от обезьяны, чем от Аполлона», то есть от жизни с ее пока что неустранимыми дисгармониями, а не от искусства, олицетворяющего форму и порядок. Конечно, гротеск Станиславского в «Иванове» объяснялся не только его «изнервленным состоянием». Нет, эта резкость красок была вполне обдуманной. В старой пьесе Чехова, впервые поставленной семнадцать лет назад у Корша, в 1887 году, Художественный театр искал современный смысл и потому придал ей другую степень напряжения, от быта подымаясь к социальным мотивам, захватывающим широкую историческую среду и созданные ею типы. Роль Шабельского была первой в ряду знаменитых буффонно-сатирических портретов Станиславского, таких, как Арган, Крутицкий и Фамусов в ранней постановке «Горя от ума» в Художественном театре.

Известный французский критик Поль Гзелль в книге «Советский театр», изданной в 1937 году в Париже, писал, что Станиславский играл чеховские роли с «правдивостью и проницательностью, доходящей до галлюцинаций». Целое поколение русской интеллигенции узнало себя в этих ролях и почувствовало, как никогда раньше, свою причастность к духовной драме эпохи. Чехов открыл глаза и самому Станиславскому, заставив его задуматься над историческими судьбами русского общества и русского искусства. Много лет спустя, споря с критикой 20‑х годов, презрительно посмеивавшейся над «Дядей Ваней» и «тетей Маней», он доказывал в своих статьях и воспоминаниях, что Чехов одним из первых в нашей художественной литературе предугадал «неизбежность революции» уже в близком будущем. Станиславский не обладал таким даром провидения; внимательно наблюдая и не рискуя ничего предсказывать, он спрашивал себя, почему в пьесах Чехова каждый человек сам по себе, в отдельности, хорош, а вместе эти хорошие люди образуют беспорядочное, трагически разобщенное общество, отравленное атмосферой застоя, праздности и вражды. Что ждет это общество впереди и не исполнились ли его сроки? И хотя Чехов-романтик, «далеко смотрящий вперед идеалист-мечтатель», был ему ближе, чем Чехов — социальный критик, *жестокой трезвости реализма* он учился, готовя роли в его пьесах.

{68} Сблизившись в те годы с Чеховым, он понял, что знаменитый писатель непохож на героев своих пьес: они остерегались всякой определенности, предпочитая ей спасительную неясность; он, напротив, дорожил знанием, не страшась его последствий. Тот человеческий тип, который привлекал Станиславского еще со времен Общества искусства и литературы, наконец воплотился в реальности, и притом на неизмеримо более высоком уровне духовности. Интеллигентская мягкость Чехова прекрасно уживалась с нетерпимостью, и доброта его была неуступчивой, коль скоро дело касалось больших и больных нравственных вопросов. По словам Станиславского, в самом начале века, когда в воздухе «запахло порохом», Чехов сказал ему «взволнованно, но твердо и уверенно»: «Ужасно! Но без этого нельзя! Пусть японцы сдвинут нас с места!» Мужественное понимание *трагической необходимости* в истории, необходимости жертвы во имя движения к будущему, послужило хорошим уроком для Станиславского, уроком, который впоследствии ему очень пригодился.

1964

## **{69}** Немирович-Данченко: режиссерские искания и спектакли

### 1. Истоки и зрелость

В книге «Из прошлого» Немирович-Данченко писал, что великие художники не нуждаются в лести биографов: перед судом потомков они должны предстать такими, какими они были на самом деле, во всем их могуществе и во всей их слабости, памятуя, что мы сторонники «реального оптимизма, а не идолопоклонства». Условие, в сущности, элементарное, и тем не менее как часто и как, я сказал бы, беспрепятственно мы его нарушали.

Немирович-Данченко был признанным главой советского театра 30 – 40‑х годов, его патриархом, и в критической среде тех лет считалось не только неудобным, но и просто невозможным сообщить читателям, что он пришел к революции не по асфальтовой дорожке и в поисках пути пережил не одну «духовную драму». Еще деликатней была тема его сближений и отчуждений со Станиславским на протяжении их сорокалетнего сотрудничества.

Однако не будем упрекать наших критиков, писавших о Немировиче-Данченко в 30‑е и 40‑е годы, — люди они были сведущие, намерения у них были добрые. Лучше попытаемся со всей возможной объективностью изложить некоторые обстоятельства биографии Немировича-Данченко.

Из театральной литературы известно, что искусство Немировича-Данченко обладало счастливым свойством, не уставая и не сбиваясь с темпа, идти вровень с веком и что способность эта была исключительной, если принять во внимание сроки и размах его творчества и ту полноту слияния с новым, революционным временем, которую молодой Афиногенов хорошо назвал «талантом ассимиляции». Талант этот служил {70} Немировичу-Данченко еще задолго до революции. Он легко находил общие интересы с корифеями Малого и Александринского театров, и умнейший актер старой традиционной школы Давыдов писал ему, что лица в его пьесах яркие и выдержанные и над ними «отрадно работать», а несколько лет спустя Блок, нетерпеливый сторонник революционных перемен в театре, признав Владимира Ивановича единомышленником, готов был доверить ему судьбу своей пьесы. Немирович-Данченко был вхож в избранный круг московской профессуры, хотя в этой среде, увлекавшейся тогда, на рубеже века, философией неокантианства и модным символизмом, к театру относились с недоверием как к искусству массовому и слишком грубому, и он же во время летних поездок делил свои досуги с екатеринославскими крестьянами, «вообще молчаливыми» и только в год первой революции «заговорившими громко». Его деловые качества и предприимчивость восхищали богатого купца и антрепренера Щукина, утверждавшего, что театр для Владимира Ивановича «слишком маленькое дело» и что ему надо быть не иначе как «первым министром России», а Леонид Андреев превозносил его антибуржуазность, его темперамент «неугомонного бойца», в спокойные периоды истории «тайно тоскующего» о том, что «враги куда-то убежали» и ему не с кем схватиться. Перед нами Немирович-Данченко во многих воплощениях — последователь традиций реализма XIX века и глава нового театра, отвергающий своих предков; интеллигент, решающий высшие «запросы духа» и остерегающийся «суда улицы», и страстный пропагандист общедоступного искусства, апеллирующего к массам; выдающийся администратор, до тонкости знающий технику капиталистической организации и тайну коммерческого успеха, и беспокойный бунтарь, которому, как Маяковскому, хочется дразнить и эпатировать толпу «мещански-богатую, будто интеллигентную, наипошлейшую, паразитную». Таким разным и был Немирович-Данченко, разным потому, что взгляды его складывались на протяжении десятилетий и в восемьдесят три года он не мог заставить себя написать давно задуманную книгу «О спектакле», полагая, что время для созерцания и окончательных итогов у него еще впереди; разным потому, что с {71} юности держался правила — прежде чем подойти к «последним выводам», надо обязательно «расквасить себе нос», то есть проверить истину на самом себе; разным, наконец, потому, что жил в великую революционную эпоху, формировавшую судьбу художников по своей логике и по своим небывалым образцам.

«Талант ассимиляций» — характерное свойство не только личности Немировича-Данченко, но и его искусства. Несомненно, что в основе знаменитых «подсказов» Владимира Ивановича на репетициях лежал опыт его щедро и деятельно прожитой жизни, его знание истории, его наблюдательность, которая могла бы поставить в тупик любого профессионального следователя, его образная память, которую он никогда не переставал тренировать. При этом надо иметь в виду, что он был врагом бессистемного накопления знаний и втихомолку посмеивался над режиссерами педантами и книжниками, угнетавшими актеров своей ненужной ученостью. Перефразируя известные слова Павлова, можно сказать, что факты — это воздух, которым дышал Немирович-Данченко, естественно поэтому, что он чрезвычайно дорожил фактами, но видел в них только материал для творчества, для работы воображения и шутя говорил — надо хорошо *знать* для того, чтобы хорошо *угадывать*! Как и Станиславский, он много занимался психологией творчества актера и очень огорчился, случайно прочитав в четвертом томе Малой Советской Энциклопедии (1936), что современная материалистическая наука отвергает учение об интуиции во всех ее прежних и новейших видах, коль скоро оно допускает «непосредственность усмотрения истины, как основу истины».

— Что это значит? — спрашивал Владимир Иванович у работников журнала «Театр», посетивших его осенью 1938 года, накануне сорокалетия МХАТ. — И следует ли из этого, что истину в искусстве можно добыть только кропотливым исследованием и что «дар угадывания» вовсе не нужен художнику. Не знаю, как в философии, а в нашем деле верная интуиция имеет громадное значение, — говорил Немирович-Данченко и в качестве примера сослался на свою старую работу над «Юлием Цезарем».

Летом 1903 года, перед постановкой шекспировской трагедии, он вместе с художником Симовым {72} поехал в Италию, чтобы «подышать и пофантазировать среди развалин». Побывав в Риме, на Форуме, он убедился, что в театре «жестоко наврали в макете», и сразу же на месте, в сотрудничестве с художником, все переиначил и сделал по-новому. Его замысел много выиграл в отношении исторической подлинности, и он поспешил сообщить Станиславскому, что нашел «удивительно интересную точку зрения, оригинальные перспективы, детали своеобразные и исторически верные»[[51]](#footnote-52). Но главный выигрыш от этой итальянской поездки был не архитектурно-пейзажный, не документально-реставрационный, а психологический. Недаром в те же дни Немирович-Данченко писал Книппер-Чеховой, что переход от обломков древнего Рима на площадях и музеях к собору Петра «способен перевернуть все мировоззрение человека». Здесь, в Риме, художническая интуиция режиссера получила такой мощный толчок извне, что, заразившись атмосферой шекспировской трагедии, он как бы перевоплотился в ее героев, всех вместе и каждого в отдельности, особенно же в Цезаря, вникая в мельчайшие, неповторимые подробности развития его характера, описание которых не всегда разыщешь в литературе.

Читая дошедшие до нас записи репетиций Немировича-Данченко, не устаешь удивляться его «таланту ассимиляции», Как свободно он себя чувствует при самых неожиданных перевоплощениях на режиссерских уроках: два‑три штриха — и перед нами законченный портрет, независимо от того, к какому времени относится действие пьесы и кто ее герой — Катюша из инсценировки «Воскресения» или матрос-большевик из «Кремлевских курантов». Можно понять отзывчивость Немировича-Данченко к пьесам Чехова. Но откуда берется личный мотив в его толковании таких пьес, как, например, «Любовь Яровая», ведь и в этом случае он предлагает не обычный режиссерский комментарий к тексту; не теряя общей перспективы драмы, он ставит себя в положение каждого из ее героев, подсказывая актерам, как «ответить нервами» на «требование мысли».

{73} Легко, без особых усилий над собой, без ощутимых потерь он переходит из одной эпохи в другую, удивляя новые и новые поколения зрителей и актеров естественностью всех своих реакций современника. И все-таки, человек многих эпох, он был сыном своего времени, тысячами нитей связанным с традициями русской интеллигенции конца XIX века.

Вскоре после его смерти в американских театральных изданиях писали, что это был художник, который достиг вершин, потому что обладал редкой способностью жить только сегодняшним днем, отодвигая прошлое куда-то в глубь памяти, отстраняя его и подымаясь над ним. Нельзя согласиться с этим млением. Сила таланта Немировича-Данченко заключалась как раз в *органичности* его развития, в том, что каждый новый день он начинал, опираясь на опыт вчерашнего дня, в том, что, постоянно меняясь, в какой-то исходной психологической основе он оставался самим собой. И в том и было непреходящее значение его режиссерских работ 30‑х годов, и особенно новых «Трех сестер», что, будучи и по уровню идей и по своей стилистике остросовременными, они представляли почти полувековой итог его исканий художника.

История этих исканий ведет нас к его молодости на переломе к зрелости. Читая письма Немировича-Данченко тех лет, одно за другим, замечаешь, как часто он говорит о людях «нашей генерации», об их судьбе, о том, чего ждали они от будущего и к чему пришли. Если по этим письмам к Чехову, Южину, Е. Н. Немирович-Данченко и другим попытаться определить черты портрета близкого и симпатичного ему интеллигента его поколения, то нужно будет назвать и трезвость ума чеховского типа, и широту нравственных понятий, не укладывающихся в какой-либо религиозно-сословный кодекс, и демократизм взглядов, правда без прямой связи с политикой, и вкус к работе не за страх, а за совесть, и юмор, делающий смешным всякую жеманность, неискренность, всякое позерство в жизни и в искусстве. Заметьте при этом, что о самом себе Немирович-Данченко держится скромного мнения; он убежден, что в свете сложившегося у него идеала ему есть в чем покаяться. Он готов даже переложить черной краски, упрекая {74} себя в недостатке «возвышенного образа мысли», в «утомленно-спокойном отношении» к ближнему, в избытке честолюбия и т. д. Обычно скрытный, уравновешенный, даже в дружбе сохраняющий строгий тон, исключающий подчеркнутую интимность, в письмах он бывает откровенным без стеснительности. В этой переписке-исповеди он судит себя пристрастным судом, как бы в отместку за свою неизменную и немножко чопорную корректность.

В одном из писем к Южину начала 90‑х годов Немирович-Данченко делится мыслями о своем призвании и своих возможностях: «Одно во мне несчастье — отчаянное недоверие к своим силам… Иногда мне кажется, что я *понимаю* больше, чем *могу*, а сделал уже все, что могу. Тогда состояние духа у меня самое угнетенное. Стоило из-за того, что я сделал, начинать писать для сцены! Самолюбие это или что другое, уж не знаю, не задумывался, а только скверно тогда на душе»[[52]](#footnote-53).

Понимаю больше, чем могу, — в этой формуле выражена суть преследующих его сомнений. Планы у него широкие, но не слишком ли расчетливо он их составляет, внося грубое рациональное начало в процесс творчества? И, вечно думая о недостатках своего писательства, может ли он с ними справиться и не понукать чувство и фантазию? И не обременителен ли для свободы художника тот дух критики и анализа, которым он так заражен? Газеты пишут о нем как о многообещающем драматурге нового поколения, пришедшем на смену Островскому. Столичные театры открывают сезон его пьесами. Известный критик Скабичевский, не так давно предсказавший Чехову, что он умрет в пьяном виде под забором, лестно отзывается о повестях и рассказах Вл. И. Немировича-Данченко. Да и сам Чехов, скупой на похвалы, признает его незаурядное дарование беллетриста. А Немирович-Данченко, с приятностью выслушивая эти одобрения, все еще не знает, нашел ли он свое призвание. Никаких иллюзий у него нет — он отчаянно борется с рутиной и в каждой пьесе платит ей щедрую дань; его мысль далеко впереди, его искусство, {75} захваченное привычкой, где-то позади. Чехов не предполагал совершать революций в театре — он написал «Чайку», даже не подозревая о «богатстве красок и звуков, какое изливал в своих картинах», — и революция эта произошла, открыв для сцены поэзию и трагедию текущего, ничем не примечательного дня провинциальной русской интеллигенции. Чехов сделал то, что хотел сделать он, Немирович-Данченко, и, несмотря на тщательно обдуманный план, не сделал. Почему же так случилось? Может быть, потому, что он — профессиональный драматург с высокой техникой ремесла, а Чехов — талант, отмеченный «толстовским всепониманием»?

Все, что произошло дальше, хорошо известно нашим читателям — в октябре 1896 года в Петербурге провалилась «Чайка», спустя два месяца в Москве, в бенефис Ленского, с успехом прошла «Цена жизни». Эту пьесу из быта московского купечества, явившуюся своего рода откликом на вышедшую незадолго до того на русском языке книгу Дюринга «Цена жизни», Немирович-Данченко считал едва ли не высшим своим литературным достижением и говорил, что первый и третий ее акты можно ввести в курс драматургической техники как образцы. Но чувство реальности и масштабов в искусстве ему при этом все же не изменило. В ноябре 1896 года, ничуть не рисуясь, он пишет Чехову: «Я чувствую себя перед тобой слишком маленьким, и ты подавляешь меня своей талантливостью», а несколькими неделями позже он отказывается от грибоедовской премии, присужденной «Цене жизни», и заявляет жюри, что эта премия должна быть отдана «Чайке». Газеты посвятили тогда немало строк «красивому жесту» Немировича-Данченко. Но это был не жест, а прямой вызов старому театру, наглухо замкнувшемуся в себе и невосприимчивому к художественным требованиям, выдвинутым новой эпохой русской истории. Конечно, нужно было обладать немалым запасам мужества, чтобы на примере своего успеха (по существовавшим критериям совершенно заслуженного и проигрывавшего только от соседства и сравнения с поэзией «Чайки») оценить всю степень неблагополучия в современном искусстве сцены и всю бесперспективность так называемой «репертуарной драматургии», {76} видным представителем которой он был. Но так оно случилось: именно удача «Цены жизни» и неудача «Чайки» побудили Немировича-Данченко надолго оставить литературу и посвятить свои силы великой реформе театра.

Первым шагом на пути к этой реформе была его встреча со Станиславским. Почему он искал союза именно с ним, ведь, в сущности, до беседы в «Славянском базаре» знакомство у них было, как говорится, шапочное? В книге «Из прошлого» и в цикле писем того и более позднего периода излагаются эти мотивы. Их много — Немировичу-Данченко нравилось серьезное нравственное отношение Станиславского к искусству, атмосфера интеллигентности в Алексеевском кружке, отразившаяся в его «кованых по дисциплине» спектаклях, фантазия молодого режиссера, при всей ее близости к поэтике мейнингенцев резко отличающаяся от нее живой непосредственностью и полемичностью и полным разрывом с академическим каноном, и, наконец, то обстоятельство, что Константин Сергеевич не связывал с театром никаких имущественных или корыстных интересов и остерегался бьющих на моду рекламно-эффектных, часто тогда возникавших и бесславно терпевших крах театральных предприятий.

Однако, добавим от себя, более всего Немирович-Данченко ценил в Станиславском его природную артистичность без следов театральной муштры, до конца свободную в своем выражении, то, что в нем не было «ничего специфически актерского», ничего профессионально заученного. В любительстве тридцатичетырехлетнего режиссера и актера его старший и более опытный товарищ увидел не только недостаток, но и достоинство. Он рассуждал так: то обстоятельство, что театр не стал еще профессией Станиславского, намного облегчает его революционную задачу и в критике прошлого, и в свободе поисков новых идей, и в чисто практических вопросах организации театра, занявших такое большое место в их первой беседе. В скромном любителе из купеческой среды Немирович-Данченко разглядел натуру борца и реформатора, обладающего для этого по крайней мере {77} двумя необходимыми качествами — преданностью своей идее, доходящей до фанатизма, и трезвым пониманием трудностей ее осуществления.

Талант Станиславского в Художественном театре развивался со стремительностью, обогнавшей все прогнозы; вначале увлеченный зрелищной стороной сценического искусства и менее внимательный к внутренним пружинам действия, уже в первом сезоне, в процессе писания режиссерского плана «Чайки», он углубился в сложный мир чувств чеховской пьесы и предложил несколько мизансцен тончайшего психологического рисунка. И в своих литературных вкусах после первых сезонов он ушел далеко вперед, отыскивая теперь в слове полноту его поэтического значения. Он ставил Чехова и Гауптмана, Островского и Ибсена, и в каждом очередном спектакле открывались новые, ранее скрытые черты его личности и искусства. Отмечая эти перемены и отдавая должное фантазии Станиславского, превзошедшей «всякие ожидания», Немирович-Данченко писал Боборыкину, что у Константина Сергеевича, как у всякого крупного человека, есть крупные недостатки, с которыми следует не столько бороться, сколько считаться. Это была дальновидная тактика, только и возможная, чтобы установить и уберечь дух единства в театре. Союз Станиславского и Немировича-Данченко, где одна сторона представляла мощь воображения и гений эксперимента, а другая — мудрость опыта и доведенное до виртуозности мастерство анализа, я назвал бы *гармонией*, которую нельзя понимать, говоря словами Гегеля, как умиротворенность и симметрию. Конечно, цель у них была общая, но шли они к ней каждый своим путем, и сила их заключалась в том, что они оба были разные. У Немировича-Данченко был на этот счет ясный взгляд, он писал в неотправленном письме к Станиславскому (1917): «Мы с Вами разные характеры, разные темпераменты, в очень многом разные художники. И пока мы живые, а не омертвелые души, все будем сталкиваться»[[53]](#footnote-54). Идиллией здесь и не пахло, шла жизнь, и шел спор, иногда дружественный и располагающий к совместной борьбе, иногда непримиримый и как будто исключающий {78} всякую общность действий; периодически возникали конфликты, принимавшие настолько резкий характер, что однажды Лужский, известный своей мягкостью и сдержанностью, не справившись с нервами, решительно сказал, обращаясь к руководителям театра: «Не пришло ли время расстаться!» И все-таки они не расстались и сохранили свой союз до самого конца.

Что же удержало их от последнего шага? На этот вопрос правильнее всего ответить так: даже в острые моменты разногласий, когда боль обид и неприязнь друг к другу заглушали чувство благоразумия и доводы логики, где-то в глубине сознания каждый из них понимал, что их союз — не простое слияние сил двух художников; это и *другая ступень творчества* и *другой масштаб возможностей*, В их неопубликованной переписке, относящейся уже к послереволюционным годам, можно найти любопытное признание Немировича-Данченко по этому поводу: «Я думаю, что если Вы и я, каждый составляет по единице, то мы, вместе сложенные, составляем не 2, а 3 и даже больше»[[54]](#footnote-55). Такое понимание преимуществ совместного творчества и его растущего в прогрессии эффекта придавало их союзу характер необходимости и даже вынужденности. Возможно, что мысль об этой зависимости («черт веревочкой связал») доставляла им неприятные минуты, но уйти от реальности было невозможно. Было много и других причин устойчивости их союза — и личных, психологических, включая сюда и невыносимую мысль, что надо бросить дело, которому ты отдал всю жизнь, и силу привычки к десятилетиями налаженному порядку быта, привычки к людям, репетициям, волнениям премьер и даже стенам и коридорам театра, и причин более общего характера, начиная с понимания авангардной роли Художественного театра в развитии русского искусства XX века и кончая тем, что нельзя «лишить москвичей Художественного театра», равно как нельзя оставить без средств к существованию многочисленную труппу и служащих театра. Итак, их братство устояло перед всеми бурями и испытаниями судьбы.

На протяжении сорока лет не раз полнота власти {79} в театре принадлежала Немировичу-Данченко, гораздо реже впереди оказывался Станиславский, были месяцы и годы их совместного директорства, эти сезоны «консульства», как правило, наиболее благополучные в истории МХАТ. Но с самого начала в их полномочиях был установлен точно обозначенный рубеж: художественную жизнь в театре поделили на две части — литературную и сценическую: один из них представлял интересы содержания, другой интересы формы. Благодаря этому принципу размежевания нам легко установить, что Немирович-Данченко с первой же встречи со Станиславским признал его лидерство в вопросах собственно театральных. Об этом он прямо говорит в письме, написанном ровно через год после беседы в «Славянском базаре» и примерно за четыре месяца до открытия театра, замечая, что их связь особенно ценна потому, что Константин Сергеевич обладает качествами «художника par excellence», которых у него нет. В этом мужественном и удивительном по глубине самопознания и самокритике документе он точно устанавливает предел своих возможностей: «Я довольно дальновидно смотрю в содержание и его значение для современного зрителя, а в форме склонен к шаблону, хотя и чутко ценю оригинальность. Здесь у меня нет ни Вашей фантазии, ни Вашего мастерства»[[55]](#footnote-56). Немирович-Данченко отнюдь не был намерен принижать свое значение в театре: он взял на себя много обязанностей помимо руководства репертуаром; это прежде всего контроль с позиций той высшей логики искусства, которую он называл «художественным разумом»; это затем законно полагающаяся ему часть обязанностей администратора, направляющего весь процесс творчества и поддерживающего отношения с внешним миром. И нечто еще большее — он в их союзе представлял *сегодняшний день*, он был живым ферментом эпохи, отразившим в себе ее социальный опыт, ее наболевшие и требующие решения насущные вопросы. Это очень много и в то же время мало, поскольку в великой реформе театра, которую они предприняли, ему достались функции идеологам и управления, а {80} Станиславскому — поэзии. Жизнь вскоре доказала невозможность такого размежевания, его чисто формальный характер, но установленные тогда «зоны влияния» и предпочтительных интересов поставили их в неравное положение.

Недаром в последующие годы, когда к ним пришло мировое признание, такой проницательный критик, как, например, Л. Гуревич, от каждой навой работы Станиславского ждала откровений, а в спектаклях Немировича-Данченко готова была довольствоваться спокойным развитием уже сложившихся традиций Художественного театра, совершенствованием того, что уже было им добыто и накоплено. Уже в первом десятилетии их обязанности практически распределялись так: Станиславскому досталась область теории и эксперимента, Немировичу-Данченко — текущее творчество театра.

Мы часто обращались и будем обращаться к первоисточникам в этих заметках: речь в них идет о деликатных и запутанных вопросах, поэтому хочется быть точным и опираться на документы в своих выводах. И вот перед нами опубликованное в «Историческом архиве» письмо Немировича-Данченко к Станиславскому, касающееся неравенства их положения и принятой по отношению к ним системы «двух оценок»: «За последние годы, — читаем мы в этом письме, — словно установилось так, что я должен *иметь успех, не поднимая театра*, а Вы — те, которые должны *не иметь успеха*, но должны *поднять театр*. Я с Вами с удовольствием поменялся бы ролями, потому что я своими успехами приобретаю любовное отношение ко мне пайщиков и все-таки остаюсь в тени, а Вы каждый раз возбуждаете ропот и все-таки с каждым неуспехом поднимаетесь все выше и выше»[[56]](#footnote-57).

Раздраженный тон письма понятен — Немировича-Данченко угнетала необходимость считаться со вкусами публики, с капризами моды, с проблемой сборов, с напряженным бюджетом театра, в общем, угнетала атмосфера трезвой деловитости, которой он вначале так поддался. И хотя спектакли, рассчитанные на «любовь пайщиков», в Художественном театре никогда не опускались до уровня коммерческого незлобинско-коршевского {81} искусства, они все-таки отличались известным консерватизмом. Легко ли было Немировичу-Данченко с его смелой репертуарной политикой первых сезонов, с его открытой поддержкой, непризнанных и «недостаточно понятых», с его заботой о «кураже в труппе», легко ли ему было держаться в рамках умеренности и искать надежного успеха, без риска потерь и неудач? Тем более знаменательно, что он сам взял на себя бремя управления театром, хорошо понимая, какой это потребует от него гибкости и борьбы с самим собой. Другого выхода он не видел — во-первых, потому, что ценил режиссерский гений Станиславского и не очень верил в его тактические таланты, и, во-вторых, потому, что считал себя администратором по натуре, по всем психологическим данным, беспристрастным в отношениях с людьми, знающим, как их увлечь и куда направить их усилия, и лучше всех в театре «решающим задачи со многими неизвестными».

Он не пытался обманывать ни себя, ни других и повторял во многих письмах и выступлениях, что без компромисса, без политики уступок и временных отступлений невозможно вести театр, эту сложную машину коллективного творчества. Как иначе он мог примирить высокие просветительные задачи театра и зависимость от зрителя премьер; требование художественного совершенства и законы капиталистического рынка с его конкуренцией, жесткими пороками, давлением моды; мир артистических самолюбий и гармонию ансамбля; интересы художника и интересы пайщика и т. д. Объясняя Чехову, почему «Три сестры» — основной репертуарный спектакль сезона 1901/02 года — идут не совсем так, как им полагалось бы идти, Немирович-Данченко с полной искренностью писал, что «без компромисса ничего не поделаешь. Если бы давать только высокохудожественные спектакли, то пришлось бы число их сократить вдвое и еще более находиться в зависимости от меценатства»[[57]](#footnote-58). Для Чехова это признание не было неожиданным, он хорошо знал, как стеснены возможности современного театра и с какими жертвами связано его движение вперед.

{82} На одном из «творческих понедельников» зимой 1919 года, вернувшись к старой и неизменно привлекавшей его теме свободы и необходимости в искусстве, Немирович-Данченко привел слова Чехова о том, что в жизни всякого театра надо считаться с реальностью компромисса: «Неталантливый актер, но знает и понимает, о чем говорит, и уже приятно слушать, или “как прекрасно, но холодно”, или “хорошо, с чувством играет, но плохо слышно”»[[58]](#footnote-59). Чехова возмущало самодовольство старого рутинного театра, и ему нравилось, что Немирович-Данченко, если жизнь заставляла его идти на компромисс, так прямо об этом и говорил, не стараясь нужду выдать за добродетель. Самокритичность в глазах Чехова была одним из признаков интеллигентности художника.

Теперь, с высоты истории, нам видно, что тактические усилия Немировича-Данченко были направлены к одной цели: он хотел, уступая и маневрируя, отстоять свободу творчества Художественного театра, причем свободу не только экономическую, но и свободу духовную, равно несовместимую как с либеральной модой и ее лозунгами вульгарного народничества, рассчитанными на непреходящую политическую и культурную отсталость масс, так и с «философией избранничества» и ее культом социальной иерархии и служением узкому кругу посвященных. Эта защита театра от демагогии и декадентства часто ставила Немировича-Данченко в трудное положение и носила драматический характер. Был, например, такой период, когда он признал, что уклончивость в позиции театра предпочитает всякой определенности. Он писал тогда Станиславскому, что им, руководителям МХТ, не следует слишком уточнять свои задачи и лучше держаться общих, допускающих широкое толкование формул («талантливо, художественно, самостоятельно»), чтобы не связывать себя с какими-либо политическими или художественными течениями и не оказаться потом у них в хвосте. По его теории получалось, что «тактика неприсоединения» вдвойне выгодна театру и потому, что он не будет страдать от узости навязанной ему тенденции, и потому, {83} что его спектакли привлекут зрителей самых противоположных взглядов, и каждый, к какому бы он ни принадлежал лагерю, найдет в его искусстве что-то ему близкое и с чем-то обязательно поспорит и даже резко осудит. Согласитесь, что такой расчет на все вкусы, такая сознательная уклончивость и апелляция к «правым и виновным» далеко отступали от нравственной программы, ради которой был создан Художественный театр.

Были случаи и более простые. Ему нужно было всего десять дополнительных дней, чтобы переделать декорации и поднять тон у актеров в четвертом действии «Иванова», но передвинуть сроки чеховской премьеры, посвященной памяти недавно умершего писателя, — значило поставить под угрозу репутацию сезона и бюджет театра, и Немирович-Данченко с тяжелым сердцем выпустил спектакль, не закончив его отделки. Публика охотно посещала посмертную чеховскую премьеру, но в труппе ее считали неудачей режиссера. Так горько он расплачивался за то, что лучше всех в театре решал «задачи со многими неизвестными». Чтобы лучше понять душевное состояние Немировича-Данченко в последние предреволюционные годы, прослушайте его исповедь, в которой тема протеста сливается с темой жестокой необходимости. «И хотя я криком кричу, что нам нельзя до Пушкина ставить “Осенние скрипки”, что я демонстративно уеду из Москвы, однако возможно, что “обстоятельства” раздавят меня, “нечто косное” одержит верх… во избежание убытков потребуется компромисс… Я буду стараться из всех сил избежать компромисса, но все возможно…»[[59]](#footnote-60). И компромисс произошел — 14 апреля 1915 года состоялось первое представление «Осенних скрипок» Сургучева, писателя, про которого Горький сказал, что он зря смешивает журнал с предбанником. А полтора года спустя, когда в Художественном театре, после колебаний, наконец отклонили пьесу Мережковского «Романтики», эту хитрую попытку «спекуляции возвышенными идеями», Немирович-Данченко с облегчением сообщил жене, что он рад такому исходу, потому что ему «надоело собак перекрашивать в енотов». Сколько же было {84} горечи в этой реплике, заимствованной руководителем Художественного театра у картузника Бубнова из пьесы «На дне».

И не случайно тема внутренней несвободы человека, вынужденности его поведения, трагического разлада между мечтой и действительностью, неизбежности компромисса стала одной из главных в предреволюционном творчестве Немировича-Данченко.

В далекие времена «Чайки» у него сжималось сердце от сочувствия чеховским героям, но лирический мотив, такой редкий в режиссуре тех лет, ничуть не убавил его трезвости. Он заступался за «тоскующих и криводушных» героев, не льстя им, углубляясь в правду, а не подкрашивая ее. Подобно физике нового века, устремившейся внутрь материи, он обратился в «Чайке» к самой сокровенной сути человеческих отношений, отыскав в каждой фигуре пьесы ее скрытую драму, ее второй план. Впервые жизнь чувства в его подспудном и не высказанном в прямой речи содержании, в его многозначности и непрерывной изменчивости стала предметом изображения театра, достигшего теперь в искусстве психологического портрета высот классического романа XIX века.

И зритель поверил не только в подлинность существования этих сломленных людей, но и в то, что в каждом из них была заложена бездна возможностей, так и не нашедших себе выражения. При этом Немирович-Данченко остерегался преувеличений, в его режиссерской трактовке люди у Чехова — в подавляющем большинстве хорошие, интеллигентные, богато одаренные, но обязательно скромные, обыкновенные и для каких-либо исключительных дел, для шумных подвигов, для пьедестала неподходящие. Как правило, они представляют русскую интеллигенцию в ее *массе*, ее обычный уровень, но зато какой это высокий уровень, если брать его в масштабе больших чисел. И этих разных, не похожих, с прекрасными задатками (хотя, повторяю, без всякой претензии на исключительность) людей, само появление которых служит симптомом духовной зрелости общества, жизнь размалывает совершенно одинаковым образом, отнимая у них мечту, дело, будущее, веру в себя. Трагедия человека, не осуществившего свои возможности и поставленного в условия насильственного {85} развития, трагедия каждодневная, бескровная и массовая, проходившая рядом и повторявшаяся в тысячах вариантов, и есть та новая тема, которую принес с собой Немирович-Данченко в русский театр.

За полтора года до Октябрьской революции, в конце сезона 1916 года, внимательно просмотрев «для планов работы» репертуар Художественного театра, он писал Л. Андрееву, что «трагедия, заложенная в спектаклях Чехова», гораздо более глубокая, чем об этом думает Ф. Сологуб, незадолго до того в лекции, прочитанной в Камерном театре, в очередной раз похоронивший Чехова. И, конечно, гораздо более убедительная, чем «формальная трагедия в спектакле “Сакунтала”», — в этом случае он имел в виду нашумевший спектакль Камерного театра, который, по выражению Бальмонта, оставил далеко позади «плоскодонный», не способный возвыситься над бытом театр «немудреного автора “Дяди Вани”». Немирович-Данченко решительно возражает против такого мнения, недавно он имел возможность еще раз убедиться в том, что «актеры наши живут в вещах Чехова не бытовыми буднями — они давно переросли этот масштаб, — а истинно трагическим»[[60]](#footnote-61). На это трагическое начало у Чехова он просит обратить особое внимание, ему не нравится модная идея «драматизации жизни», и он рассматривает ее как замысловато обставленную, чисто эстетскую игру в театр. Ему нужны задачи посерьезней. «Вся суть стремлений» Художественного театра, разъясняет он, с первых его шагов была направлена в сторону «трагизма переживания», в наибольшей степени отвечающего национальной традиции, остроте современных коллизий и — что для нас особенно важно — самочувствию актеров и руководителей. Так личная тема Немировича-Данченко становится темой его искусства.

С горьковскими ночлежниками его не связывало чувство нравственной близости, как это было с чеховскими героями. Самый сюжет «На дне» поначалу он воспринял сквозь литературную традицию: в 70 – 80‑х годах, когда Немирович-Данченко стал писать о театре, в его репертуаре было много оригинальных и {86} переводных пьес из быта обездоленных городских низов, чаще всего мелодрам в духе тогда еще популярного «Парижского тряпичника». Ссылка на эту традицию была слишком недостоверной, чтобы долго продержаться. Очень скоро он понял, что «бьющие, как хлыст», слова «На дне» требуют ответной энергии, ответных реакций театра, пока еще не знавшего, как подойти к новой драме. Тот опыт психологической игры, чуть заторможенной, глубоко сосредоточенной, с резкими трагическими кульминациями, который накопил МХТ за три предшествующих сезона, мало подходил для пьесы Горького с ее резкими переходами ритма, с ее чередующимися катастрофами, с ее подчеркнуто прямым значением слов. И как всегда в затруднительных случаях, Немирович-Данченко обратился к натуре, рассчитывая на ее мудрость и подсказку.

Экспедиция в московские ночлежки, вызвавшая много шума в газетах и не раз потом описанная в мемуарах и критических очерках, мало что дала театру, впечатления от нее были тусклые и, как писал Владимир Иванович, «казенно-прямолинейные». Зато связи, которые он установил с несколькими «бывшими людьми», теперь обитателями «дна», принесли ощутимую пользу. В общении с этими людьми неожиданно для себя он открыл природу трагического чувства в пьесе Горького, убедившись, что оно вмещает в себе контрасты — от вспышек хмельной, разгульной жизнерадостности до приступов неотвязчивой тоски. Так возникла одна из интересных идей Немировича-Данченко о дисгармонии как о приеме театральной композиции; практически это означало, что беспечность тона во внешней обстановке действия («бодрая легкость») может усугубить глубокий внутренний «трагизм переживаний». На репетициях этот контрастный прием сразу ввел актеров в атмосферу действия. Но еще до начала репетиций, вжившись в образы пьесы, он писал Горькому, что теперь перед ним рай вернулись «громадная и сложная картина» и возник ряд глубоких вопросов, по которым его мысль раньше только скользила: «Многое мне становится понятнее и сильней жжет меня». С этого ощущения личной темы и началась режиссерская композиция спектакля.

Что же «жгло» Немировича-Данченко в пьесе Горького? Все та же трагедия сломленного человека, {87} здесь уже из метафоры ставшая материальным фактом. Докапываться до сути драмы театру не нужно было, ее грубая очевидность сама говорила за себя. Никакой утешительный обман не может принести исцеление ночлежникам, рано или поздно все они приходят к сознанию тупика и, жалуясь, возмущаясь, протестуя, примиряются с неизбежностью хода событий, не пытаясь как-либо вмешаться в их развитие.

Как художник-реалист Горький не верил в революционные возможности героев «На дне». Но вот на чем он настаивал — пройдя через суды, этапы и тюрьмы, через безработицу и разорение, через нищету скитальчества, эти разбитые и одинокие люди не ищут мещанского покоя; сытость как цель жизни, как высшая задача кажется им недостойной человека. Именно эту антибуржуазную идею и вычитал Немирович-Данченко в пьесе. В известном монологе Сатина в четвертом акте его привлек не столько апофеоз неограниченно свободного человека как некой идеальной абстракции, сколько ненависть к «психологии сытости» и ее слепому животному эгоизму, пафосу крохоборчества и безразличию к нравственной стороне жизни. Этот урок гуманизма с самого «дна», из глухой московской трущобы произвел глубокое впечатление на Немировича-Данченко.

Я сошлюсь на одну любопытную деталь. В апреле 1902 года в Крыму, в Олеизе, он впервые знакомится с черновым вариантом «На дне», а два месяца спустя в записке, адресованной «членам товарищества МХТ», пишет, что Художественный театр должен ставить перед собой большие просветительные цели, а не работать для «забавы сытых людей». Отныне сытость как синоним мещанства, философии потребительства, усыпленной совести, социального паразитизма во всех возможных его видах надолго входит в словарь Художественного театра. Немирович-Данченко ведет борьбу с «психологией сытости» на сцене театра и внутри театра, он ведет ее и тогда, когда, не подчиняясь «внешней силе житейского консерватизма»[[61]](#footnote-62), отстаивает свое право быть самим собой. Его проповедь художника тем и замечательна, что в ней есть обязательный {88} элемент исповеди; в письме к Станиславскому по поводу постановки «Miserere» (1910) он говорит, что самое важное, что до сих пор составляло его силу, — это «большой лиризм»[[62]](#footnote-63).

Даже в пьесе Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», с ее холодом абстракции и мыслью о тщетности творчества перед гармонией и естественностью природы, он нашел лирический мотив и поставил ее как трагедию художника в современном мире. В смутной символике «драматического эпилога» семидесятидвухлетнего писателя он усмотрел реальный конфликт морального принципа и беспринципности оппортунизма, культа «жизненных ценностей» и служения «социальным ценностям». Возможно, что пророчества и прозрения Ибсена в постановке Художественного театра получили слишком земной характер, но логика Немировича-Данченко была безукоризненной: в трагедии скульптора Рубека он ясно различал две стороны — одна в нем самом, в нестойкости его духа, в жажде наслаждений, и другая — в законах общества, где не уживаются успех и свобода творчества.

В № 9 журнала «Русская мысль» за 1900 год Немирович-Данченко писал, что Рубек, как натура исключительно одаренная, не падает «до самых низин человеческого существования», не утрачивает способности «оценивать вещи по их стоимости» и старается «утолить тоску сарказмом». Его скульптурные бюсты — портреты «представителей плутократии» — полны иносказания, за их академической благопристойностью угадывается звериная сущность, свиные рыла, торжество животного начала. Но эти скрытые сарказмы, этот идущий изнутри сатирический комментарий — слишком скромная плата за эгоизм и слабость духа. И Рубек гибнет как жертва своего отступничества и как жертва общества, угнетающего свободу духовной деятельности.

Та же заповедь «будь самим собой», та же ненависть к «оковам малодушия» и «тине раздвоенности» лежит в основе всего ибсеновского цикла Художественного театра, и прежде всего «Штокмана» и «Бранда». Роль Немировича-Данченко в постановке «Штокмана» {89} ограничилась участием в нескольких репетициях, а «Бранд» был его созданием. В критике до сих пор существует мнение, что важнейшая заслуга Художественного театра заключалась в том, что он очеловечил Бранда, снял с него ореол исключительности, убрал все крайности романтической риторики с присущими ей атрибутами мессианства, титанизма и пр. Заслуга действительно важная, но оценить ее можно, только имея в виду, что при этом Качалов и Немирович-Данченко не упустили величия фигуры Бранда, его истинного романтизма, бескомпромиссности его бунта против оппортунизма как философии и манеры жизни.

Можно сказать, ссылаясь на известную работу Плеханова, что бунт ибсеновского героя отвергал политику и возлагал свои упования на мораль, и это верно. Но о другом бунте Немирович-Данченко тогда и не помышлял. И нелепо было бы нам теперь его в том упрекать. Нельзя торопить историю и не считаться с общеизвестными фактами: кто из великих художников, современников Немировича-Данченко, за исключением Горького, — да и он не до конца — понимал тогда во всем объеме задачи социальной революции как высшей формы классовой борьбы? И справедливо ли будет, если мы скажем, что Станиславский и Немирович-Данченко, поставив «Штокмана» и «Бранда», пошли вслед за Ибсеном и оказались в смешном положении людей, «доящих козла», то есть делающих самое бессмысленное дело из всех возможных (в чем Плеханов упрекал Ибсена[[63]](#footnote-64)). Исторические факты опровергают такое суждение. Познакомьтесь с письмами зрителей к Качалову — Бранду и Станиславскому — Штокману, и вам станет ясным гражданское значение этого искусства и его влияние на молодежь, которая видела в Ибсене «врага своих врагов». Разумеется, бунт великого норвежского писателя был насквозь аполитичным, но и, признав это, надо помнить, что его критика закоренелого филистерства, позиции умеренности и половинчатости, либеральных лозунгов мещанства, всех узаконенных институтов буржуазного государства и церкви оказала свое, пусть скромное, {90} влияние на духовный облик той русской интеллигенции, которой предстояло уже скоро, в октябре 1917 года, принять участие в великой революционной борьбе; это был один из многих элементов нравственной подготовки, через которую прошли растущие силы нашей революции.

И есть свой смысл в том, что именно «Бранд» напомнил Немировичу-Данченко о необходимости борьбы с «мелким жанром, маленьким изяществом, севрскими статуэтками», с общим понижением задач театра, подразумевая под этим уклон в изысканность и камерность, «изготовление конфеток для публики первого представления»[[64]](#footnote-65).

Первая русская революция переживала тогда трудные времена, и Ленин, как раз в те декабрьские дни 1906 года, писал, что правительство, отстаивая царскую власть и помещичий земли от «прикрытого, придавленного, но не уничтоженного напора снизу», идет все дальше и дальше, разрушая все больше и больше октябрьскую конституцию и задвигая «всякими заслонками» приоткрытый было «политический клапан»[[65]](#footnote-66). В этой обстановке разброда и смятения умов Немирович-Данченко пытается определить свою позицию; он подводит неутешительные итоги. Несмотря на триумфы последних сезонов, положение Художественного театра по-прежнему шаткое: его зависимость от богатых пайщиков еще больше возросла, нажим цензуры, вторгающейся теперь и в специфическую область художественного творчества, еще больше усилился, поветрие моды еще больше захватило «дорогую публику» премьер, требующую от искусства либо сенсационной новизны на грани шарлатанства, либо необременительной, «обсахаренной», благополучно надежной рутины. Надо что-то предпринять, но что же именно? У Немировича-Данченко возникают фантастические проекты; он, например, предлагает закрыть Художественный театр в Москве и открыть его в обновленном виде в Выборге (цензурные запреты не распространялись на Финляндию) назло властям, московской «элите», обнаглевшим газетам, {91} рассчитывая, что бегство прославленной труппы в провинцию всколыхнет всю читающую и думающую Россию. Несмотря на явную утопичность этого проекта, он серьезно верит в возможность его осуществления.

Революционность Немировича-Данченко была сплошь отрицающей, он в точности знал, куда ему следует направить свои удары, и совсем не знал, что предложить людям взамен той неустроенной, лишенной всяких основ духовности жизни, которую осуждал. Здесь Немирович-Данченко был совершенно беспомощен. Зато в его бунте звучала такая нота искренности и нетерпимости, что невозможно было к ней не прислушаться. Правда, он редко давал повод судить об этом — даже в среде близких ему людей мало кто подозревал об эмоциональной силе его внутреннего протеста, о его исканиях и сомнениях. Трудно было поверить, что человек, известный своими деловыми и дипломатическими талантами, мудрый и хладнокровный тактик, не имеющий равных в искусстве руководства, человек, о котором Кугель в «Профилях театра» писал как о живом воплощении анализа, уравновешенности и благоразумия, на самом деле был натурой страстной, все еще ищущей себя, глубоко неудовлетворенной, со многими мучительными противоречиями, с остро выраженными склонностями и антипатиями. Эту сложную, двойственную природу Немировича-Данченко раньше других разгадал Станиславский, охарактеризовав его в разговоре с Л. Я. Гуревич как человека «неудержимых личных страстей», скрывающихся за невозмутимым спокойствием.

С такой скрытой страстностью он искал ответа на «проклятые вопросы» своего времени. Иногда, правда, он пытался от них отмахнуться, чтобы чувствовать себя удобней в той «реальной жизни», грешной, земной, полной соблазнов, от которой он, по его собственным словам, «все-таки не хотел отказываться»[[66]](#footnote-67). Иногда, это случалось гораздо реже, он сознательно уходил от интересов текущего дня и с некоторым вызовом называл себя «идолопоклонником искусства», хотя ему было противно всякое жречество. Но проходили {92} недели и месяцы, и он возвращался к идее революции, понимая ее как великую очистительную бурю, как исправление всех несправедливостей в окружающем его несовершенном мире. Выдвинувшийся в первые ряды русских художников, достигший самых высших степеней признания, он жил с ощущением какого-то постоянного неблагополучия и внутренней несвободы, каких-то необыкновенно заманчивых и все еще не осуществленных планов. От сезона к сезону росло его несогласие с порядком жизни общества, частицей которого был он сам, и параллельно с этим росла потребность сцепиться, поссориться со столичным мещанством во всех его воплощениях, с мещанством, ставшим к тому времени внушительной агрессивной силой и в среде интеллигенции.

Захваченный «стихией бунта», он обратился к инсценировкам романов Достоевского, к пьесам Андреева и Юшкевича. Парадоксальность ситуации заключалась в том, что Немирович-Данченко, с молодых лет дороживший порядком и дисциплиной в жизни вообще и в искусстве в частности, создавший образцовый по структуре и налаженности театр, стал пропагандистом драматургии сплошного, так сказать, повального отрицания с ее бакунински-нигилистическим отвращением ко всем авторитетам и всякому началу организации вообще. Ему казалось, что этот репертуар с его колокольным «звонким криком о скорби и бедности мира» способен наиболее разрушительно подействовать на психику мещанства. А к этому он стремился.

Достоевский и до МХТ был одним из самых репертуарных авторов в русском театре. Стоит, однако, познакомиться с инсценировками его романов, появившимися в 80 – 90‑е годы, чтобы убедиться в том, как далеки они от духа оригинала. Это были либо грубые схемы, выдвигавшие вперед хронику событий саму по себе, вне поэзии и трагедии первоисточника, либо своего рода монодрамы, рассчитанные на гастрольное исполнение и нарушающие всю систему внутренних связей и взаимозависимостей, столь существенную для прозы Достоевского. И только взлету интуиции таких актеров, как Орленев, поднявшихся над ремеслом инсценировки, русская сцена до 1910 года обязана поистине конгениальным исполнением Достоевского. А в {93} 1910 году, в разгар репетиций «Карамазовых», Немирович-Данченко писал Лилиной в Кисловодск, что «весь интерес» постановки Достоевского в МХТ строится «не на *фабуле* и не на обстановке, а на *образах*». Что скрывается за этой формулой, мы можем узнать из мемуаров Дикого, наиболее достоверного свидетельства очевидца о том, как МХТ ставил «Карамазовых». В ту пору, обращаясь к новым авторам, будь то и классики, Немирович-Данченко прежде всего искал у них черты подобия и различия с Чеховым, не потому только, что Чехов был ему близок и он видел в нем вершину современного искусства, но и потому, что ему нужен был масштаб для сравнений, мера для оценки. И как это однажды уже случилось с Горьким, на репетициях «Карамазовых» выяснилось, что Достоевский требует иных приемов игры, чем Чехов. Отсюда и возникла параллель, которую в общих чертах можно изложить так: пьесы Чехова с их атмосферой обособленности и замкнутости человека, с их глубоко запрятанной лирикой и уклоном в самонаблюдение построены по *монологическому принципу*, романы Достоевского с их непрекращающимся диспутом идей, с их многоплановостью действия и автономным положением героев, не сливающихся с автором и часто противостоящих ему, построены по *диалогическому принципу*. Дикий, ссылаясь на Немировича-Данченко, дает свое определение этого несходства:

Чехов в театральном плане — объект *вне* партнера.

Достоевский в театральном плане — объект *в* партнере.

Иначе говоря, общение в «Карамазовых» должно быть сплошным, нарастающим, с вынесенными наружу конфликтами, с полной свободой и равенством голосов, а не прерывистым, трудно обнаруживающим себя, затухающим в паузах и вспыхивающим в монологах, как у Чехова. Соответственно этому принципу — «объект в партнере» — и писался текст инсценировки, выдержанный даже в монологах, длившихся иногда до получаса, в духе полемики, внутреннего диалога, «напряженной оглядки на чужое слово», если воспользоваться выражением М. Бахтина, известного исследователя поэтики Достоевского. Небытовой характер этой драмы идей подчеркивал и лаконизм обстановки (стул и край стола, ракита и часть плетня и {94} освещенные заходящим солнцем ворота), резко отступавший от обычной для Художественного театра тех лет громоздкой иллюстративной декорации.

Замечательным новшеством *была* и роль Чтеца, этого зримого комментатора событий, который в то же время представлял «тайну театра», скрытый от зрителя мир по ту сторону кулис. В многоголосье «Карамазовых», в его скрещивающийся диалог театр ввел свой голос, по-особому освещающий развитие идей романа.

Люди моего поколения смотрели «Карамазовых» в концертном исполнении; вслушиваясь в звучащие с эстрады монологи Леонидова, Качалова и Москвина, мы мысленно восстанавливали уже сошедший с афиши старый спектакль. Правда, спокойно, со стороны наблюдать это искусство было трудно, самый его темп захватывал напряженностью лихорадочно ищущей, спотыкающейся, замирающей и вновь подымающейся мысли; скорость темпа менялась, но и в минуты спада сцены из «Карамазовых» были насыщены такой болью и жаждой истины, такой тоской несбывшихся надежд и страстностью никогда не утихающего спора о силе и бессилии человека, что нам и спустя двадцать — двадцать пять лет было ясно, какой трагический смысл извлекал из этих театральных впечатлений зритель 1910 года, сбитый с толку, запутавшийся, запуганный и утерявший революционную перспективу русский интеллигент той мрачной полосы истории.

Газеты встретили новую работу МХТ без всякого сочувствия, перечисляя потери, которые испытал роман Достоевского, перенесенный на сцену. Но эта недружественная критика не отразилась на атмосфере праздничности, установившейся внутри и вокруг театра в дни премьеры. «Нет никакого триумфа и нет никакой победы, и, однако, случилось что-то громадное, произошла какая-то колоссальная бескровная революция»[[67]](#footnote-68), — писал в те дни Немирович-Данченко Станиславскому, утверждая, что инсценировка Достоевского безгранично расширила возможности театра и в смысле постановочном (теперь для него доступна вся мировая литература) и в смысле техники психологической {95} игры (даже Чехов остался позади). «Это революция не на 5, не на 10 лет, а на сотню, навсегда!»[[68]](#footnote-69) Такое чувство уверенности в успехе, в беспрецедентном значении своей работы в переписке Немировича-Данченко встречается редко, если вообще встречается. В его самооценке, как правило, преобладает голос критики, и если он говорит в таком тоне о «Карамазовых», следовательно, основания у него серьезные. Все впереди рисуется ему в добром свете, он склонен даже думать, что в будущем счет в русском театре будут вести по таким вершинам — от Островского до Чехова и от Чехова до «Карамазовых» в МХТ и дальше уже от «Карамазовых» до какой-то еще более высокой точки…

А спустя три недели, словно забыв о своих счастливых прогнозах, о новых открывшихся перед ним горизонтах, Немирович-Данченко в полном угнетении духа жалуется жене, что «более вялой и бессодержательной жизни, чем сейчас в Москве, трудно себе представить», разъясняя, что его безрадостные наблюдения относятся не только к театру, где «всё скучно», но и вообще к Москве: «Ничем не прошибешь общего вялого настроения, да и нечем прошибить»[[69]](#footnote-70). На этом письме дата 7 ноября 1910 года. На следующий день Немирович-Данченко узнал о смерти Толстого, которую и он, и Станиславский, и весь театр пережили как большое личное горе. И мысль у всех у них тогда была общая, она прозвучала и на гражданской панихиде в театре 9 ноября и в письме Станиславского из Кисловодска и заключалась в том, что рядом с величием и трагедией Толстого участь художника, независимо от его добрых намерений цепляющегося за успех, готового, применительно к обстоятельствам, все сущее принять за должное, невыносимо унизительная, и мириться с ней недостойно. В долгой жизни Немировича-Данченко эти ноябрьские дни принадлежат к числу самых беспокойных.

Помните, как у Гоголя: «“Ревизор” сыгран, а у меня на душе так смутно, так странно…» «Карамазовы» сыграны, и от того повышенного чувства, которым {96} Немирович-Данченко жил всего только три недели тому назад, не осталось и следа. Внешних причин для этого как будто нет — спектакль собирает публику, тон газет меняется к лучшему (статьи Горького о «карамазовщине» появятся только через три года), даже враги Художественного театра признают теперь, что его труппа не имеет себе равных в Европе, уязвленное чувство режиссера тоже вполне удовлетворено, со времен «Юлия Цезаря» он не слышал таких похвал, да и тогда не слышал. Почему же он в унынии? Не потому ли, что его бунт не встревожил «сытых и бессовестных»? Для широкой публики, для рядовой интеллигенции «Карамазовы» были потрясением, нервной встряской, сердечным шоком, а зритель «первого абонемента» либо остался равнодушен, либо даже нашел в этой пугающей безысходностью картине падения человека свою красивую сторону, свою эстетику. На это Немирович-Данченко никак не рассчитывал. Значит, театр одержал победу для будущего, открыв путь на сцену Достоевскому; когда-нибудь история это оценит, а для сегодняшних побед, видимо, нужна другая, более ощутимая реальность быта, другие сюжеты, другие мишени, и злиться нужно «в другую сторону». В сознании этой необходимости Немирович-Данченко обращается к современному репертуару, в частности к Леониду Андрееву, на которого он очень рассчитывает в своей «войне нервов» с «бессовестными и сытыми».

За год до «Карамазовых» Немирович-Данченко поставил «Анатэму», предполагая, что эта пьеса, в которой слышится «вопль мировой нищеты», вернет театру его пошатнувшуюся идейную репутацию и научит актеров, испорченных мелочным копированием жизни, понимать «крупные страдания», составляющие суть трагедии Андреева. Надежды эти не сбылись: бунт героя пьесы, совместившего в себе черты сверхчеловека и провокатора, оказался не более чем эффектной выдумкой писателя, игрой ума без серьезных корней и последствий. А бытовые сцены пьесы, напротив, слишком буквально повторяли натуру, словно заимствованную в каком-то еврейском местечке на юго-западе страны, в так называемой «черте оседлости». Даже великое искусство Качалова не спасло положения — {97} устрашающая символика Анатэмы, начиная с грима, напоминавшего кошмары Босха, старого голландского художника, очень популярного в России начала нашего века, придала гротеску актера чересчур картинный характер. Все это было очень занимательно, но никому ничем не угрожало. Возмутились только церковные власти, в конце концов добившиеся запрещения спектакля МХТ. Запрет духовной цензуры не вызвал сочувствия даже у газет монархического толка, убежденных, что бунт Андреева не слишком опасен. Помните слова Толстого, записанные Гольденвейзером по поводу андреевской «Бездны»: «Картавый мальчик рассказывает другому: “Я шой гуйять и вдьюг вижю, бежит войк… испугайся? испугайся?” Так и Андреев все спрашивает меня: “испугайся?”, а я нисколько не испугался»[[70]](#footnote-71). Не испугался и зритель «Анатэмы». Видимо, с варварством можно бороться варварскими средствами. Петр Первый так и поступал и ускорил процесс европеизации России, а вот с мещанством нельзя бороться мещанской истерикой, в каких бы утонченных формах она ни выражалась.

Ожегшись на «космическом» пессимизме «Анатэмы» и пройдя через триумфы и разочарования «Карамазовых», Немирович-Данченко в конце 1912 года ставит «Екатерину Ивановну» — новую пьесу Андреева из современного быта, главным героем которой, по словам Горького, был «плохой пистолет». Близорукий муж, член Государственной думы, стреляет из этого пистолета в жену, но попадает в тарелку, после чего возникает множество драматических, а иногда комических ситуаций, знакомящих зрителя с неприглядной жизнью петербургской интеллигенции на ее высшем уровне, в том числе профессиональных политиков, модных художников, светских женщин, отстаивающих свободу своего чувства, студентов-неврастеников с больной волей и пр. и пр. История этой постановки мало изучена и заслуживает того, чтобы сказать о ней подробней, хотя ее художественное значение весьма сомнительно.

17 августа 1912 года, после первой читки «Екатерины Ивановны» в узком кругу участников будущего {98} спектакля, Немирович-Данченко писал жене, что режиссура этой пьесы требует «штокмановской смелости» и ждать успеха, какой бывает у старых авторов, например у Тургенева, не приходится. Здесь «обнажаются язвы нашей жизни, и так беспощадно, без малейшего стремления смягчить, загладить, что дай бог только, чтобы публика не выцарапала друг другу глаза»[[71]](#footnote-72). Проходит два с небольшим месяца, репетиции «Екатерины Ивановны» идут туго, с паузами, труппа относится к пьесе без всякого подъема (Москвин и Качалов даже враждебно) и не видит тех достоинств, которые ей приписывает постановщик. Из состава участников выбывают по болезни сначала Самарова, потом Бравич. Ситуация складывается критическая, и Немирович-Данченко пишет Л. Андрееву, что «теперь все так обострилось, что успех Ек. Ив. для меня вопрос и самолюбия и даже, пожалуй, положения»[[72]](#footnote-73).

В театральной литературе до сих пор распространено мнение, что как раз в те годы он был бесконтрольным хозяином Художественного театра, осуществляя режим «личной власти». Это неправда; читая переписку, относящуюся к постановке «Екатерины Ивановны», мы еще раз убеждаемся в том, что его безапелляционный тон, равно как и подавляющая других уверенность в себе, был только защитной реакцией человека, взвалившего на *себя* огромную ответственность и считавшего невозможным обнаружить свои сомнения и слабости. На самом деле каждый из пятидесяти пяти спектаклей, поставленных Немировичем-Данченко в драматическом театре, был для него трудным испытанием, к которому он готовился с волнением, а иногда и с робостью, «Екатерина Ивановна» не составляла в этом смысле исключения. Долгие годы жизни в искусстве не выработали у него профессионального равнодушия и того скептицизма мастера, для которого нет никаких тайн и неожиданностей в его ремесле.

Был еще один мотив, не менее веский, заставивший Немировича-Данченко со всем возможным вниманием отнестись к репетициям андреевской пьесы. Он сам изложил его так: «В моей душе, поскольку она чутка, {99} в конце концов поднимается ненависть от Вашей пьесы — и к членам Государ. думы, и к ее комиссиям, и к тому “искусству”, которое нравится и которому служит Коромыслов, и ко всей этой промозглой природе Петербурга с его гнилой толчеей. Да и решительно ко всему, что люди считают важным, не замечая гибели человеческой души и даже отворачиваясь от нее, если она гибнет некрасиво, шокируя какую-то мелочную и усланную эстетику. И чем значительней успех у общества этих членов Государ. думы и художников, тем постыдней для самого общества, ослепшего и завязшего в той ерунде, которую оно называет то политикой, то искусством»[[73]](#footnote-74).

Но и на этот раз вызов, брошенный Художественным театром, прозвучал глухо. Сразу после премьеры «Екатерины Ивановны» (17 декабря) Немирович-Данченко отправил Андрееву тревожную телеграмму, и, хотя он признавал, что на спектакле был «настоящий бой между аплодисментами и протестом», чего как будто они и добивались, вывод его был неутешительный — надо срочно переписать конец пьесы, весь не удавшийся автору четвертый акт. Прочитав телеграмму, Андреев понял, что пьеса его провалилась, и отнесся к этому с холодной рассудительностью и даже с юмором.

Он пытается представить себе, какой конфуз произошел в театре, и посмеивается: «Конечно, даже стены должны были завопить от обиды. Театр, откуда изгнаны даже аплодисменты, где актеры и самая занавесь привыкли к уважению и почтительности, где даже кривая усмешка кажется оскорблением, — этот почтеннейший театр вдруг оглашается… свистом». С некоторым ехидством и вызовом он спрашивает Немировича-Данченко, не пойдет ли этот свист театру на пользу, «не будет ли благом для Художественного провал Катерины?» Очень уж благополучно академической жизнью живет его труппа, маститая, усталая, отвыкшая от борьбы, отсчитывающая успех и неуспех «какими-то долями, неощутимой дробью». Один из признаков затухания творчества театра Андреев видит в том, что у него исчезли враги, и если кто-то по давней привычке еще ругается, то вяло, как «зимой бранят {100} минувшее лето за жары». Отсюда и напрашивается недвусмысленный итог: «Театр борьбы стал образцовой сценой, чем-то почти императорским, каллиграфией, искусным переписчиком набело старых черновиков»[[74]](#footnote-75).

Мы не знаем, как Немирович-Данченко отнесся к этому письму. В словах Андреева для него не было ничего неожиданного, он и сам не раз признавал отсталость театра от «боевых нот» и угрозу новых штампов, не менее опасных и прилипчивых, чем старые. Плохо было только то, что теперь о неблагополучии МХТ заговорили за его стенами, что кризис его творчества стал общепризнанным фактом. Тем не менее особой охоты продолжать работу над «Екатериной Ивановной», доделывать ее и усовершенствовать он не испытывал, ограничившись только необходимыми исправлениями. Волнения неудавшейся премьеры уже отошли, и только несколько месяцев спустя, выступая в Петербурге на заседании в Литературном обществе, он заступился за спектакль и его важную для общества тенденцию. Что там ни говори, лучше ставить талантливого Андреева, чем расторопных репертуарных авторов, сплошь заполнивших столичные афиши, но ведь и Андреев с его запросами и размахом не помог театру выбраться из тупика. Понимал ли Немирович-Данченко, что революционность Андреева была всего только анархистской утопией о свободном человеке, который свободен потому, что существует сам по себе, вне каких-либо социальных связей, в атмосфере того «вакуума», о котором часто пишут и современные теоретики «космического» пессимизма. Нет, не понимал. Он только еще раз убедился в том, что дерзостью и приемами эпатажа трудно что-либо изменить в сути общества, что самая совершенная «техника обиды» не достигает цели и что злиться надо не только «в другую сторону», но и по-другому.

Шли последние предреволюционные сезоны. Немирович-Данченко был в самом расцвете сил. У него было много планов и никакой уверенности в будущем. Завтрашний день Художественного театра удручал {101} его своей неопределенностью. «Я хочу биться за то, чтоб не повторились ошибки Малого театра, — пишет он в 1916 году актеру Грибунину. — Мы находимся на самом рубеже этих дорожек вверх и вниз, я хочу повести театр вверх. И нужна новая борьба»[[75]](#footnote-76). За что он хочет бороться? Держаться за линию «Бесов»? Как упрямо ни возражал Немирович-Данченко против статей Горького о «карамазовщине», он не мог не понимать, что политический скандал, разразившийся вокруг инсценировки «Бесов», унижающих идеи русской революции, поставил Художественный театр в крайне двусмысленное положение сторонника и единомышленника редактора «Гражданина» князя Мещерского, нововременской критики и вместе с ними всего монархистски-охранительного лагеря. Впоследствии в книге «Из прошлого» он объяснял постановку «Бесов» надпартийной позицией театра и его интересом к «высшим запросам духа», от которых он отошел уже после революции, убедившись в их надуманности и никчемности. К сожалению, в своих мемуарах он ничего не сказал о том, как трудно пережил эту полосу «идолопоклонства искусству» и ухода от революции, хотя в его переписке есть тому доказательства. Во всяком случае, с «Бесами» ему было не по пути. А может быть, ему по-прежнему держаться за Чехова и его традиции? Но ведь и эти традиции, в которых отразился «трагизм переживаний» целого поколения русской интеллигенции, нуждаются в развитии и обновлении. А это задача не из простых. В марте 1916 года Немирович-Данченко, к неудовольствию «стариков» МХТ, предложил ввести новых исполнителей в «Дядю Ваню», замечая при этом, что «даже Мария Павловна Чехова и Ольга Леонардовна считают Чехова какой-то привилегией семьи Чеховых и Художественного театра, каким он был. А я считаю, что Чехов принадлежит всей истории русского театра, прошлой и будущей»[[76]](#footnote-77). Он предвидел, что его план реконструкции старого чеховского спектакля встретит «враждебное отношение» во всех углах внутри театра, где «засел консерватизм», и не ошибся. Только три {102} года спустя, в сезон 1919/20 года, ему удалось обновить состав актеров в «Дяде Ване».

А может быть, ему следует держаться за новое и только экспериментировать? Но и здесь театр не ждали успехи. Не удержался в его репертуаре пушкинский спектакль, отмеченный трагической неудачей Станиславского, совершенно по-новому задумавшего роль Сальери и не нашедшего гармонии между сутью и формой пушкинского стиха; Немирович-Данченко связывал неуспех «маленьких трагедий» со все более влиятельным «приземлистым, все принижающим, обуднивающим» направлением в театре. Надолго затянулись репетиции пьесы Блока «Роза и Крест», так и не выпущенной театром. Разъясняя свой замысел, Блок в «Дневниках» писал, что события в его драме идут как в жизни, и если они приобретают «иной смысл, символический», значит, он сумел углубиться в них, не насилуя и не вводя никаких неизвестных. Художественному театру долго не давалась эта блоковская простота и логика жизни, и он искал в поэзии драмы либо загадочные намеки и несвойственные ей «метафизические глубины», либо же упрощал ее до грубой очевидности фактов.

В одном из писем к Станиславскому тех предреволюционных лет Немирович-Данченко признается, что, чем энергичней его мысль ищет выхода из тупика, тем чаще она утыкается то в одну стену, то в другую. «Я испытываю самую настоящую боль “обрезанных крыльев”»[[77]](#footnote-78). Внешне эта боль ничем не выражается — жизнь идет заведенным ходом: зимние сезоны, далекие летние поездки, потом опять работа в театре, он много пишет, много читает, ведет обширную переписку, по объему уступающую только горьковской, председательствует в различных комиссиях и обществах, исправно посещает другие театры, часто дает интервью журналистам, участвует в шумных и, кажется, никогда не прекращающихся диспутах о кризисе искусства, иногда хандрит и сторонится людей, иногда, напротив, ищет живого общения… И в суматохе этой кипучей, неспокойной, заполненной многими обязанностями жизни все более явственно пробивается внутренний мотив (сближающий его со Станиславским) — {103} красота, которой служит он и их театр, не вправе быть, да и не бывает нейтральной, это сила двусторонняя — она может быть источником нравственного беспокойства и очищения душ и может усыплять совесть и настраивать на беспечно буржуазный лад. В известном письме к Л. Гуревич (1915) Немирович-Данченко об этом говорит прямо: «Если же красота лишена того революционного духа, без которого не может быть никакого великого произведения, то она преимущественно только ласкает бессовестных»[[78]](#footnote-79).

Однако что же он имеет в виду, говоря о революционном духе?

Сколько-нибудь определенного ответа на этот вопрос у него нет, он может только сослаться на отрицательные примеры. Так, мхатовская постановка «Горя от ума» (редакция 1914 года), без всяких сомнений, не отвечает условию революционности потому, что это «красивое зрелище» лишено «самого главного нерва — протеста». Сужая круг понятий, можно спросить — протеста против чего и во имя чего, и опять мы не услышим вполне определенного ответа. В самом деле — и желтая кофта футуризма, и декадентская пьеса с ее культом бренности и смерти, и черный квадрат на холсте художника, и остроумный балиевский конферанс в ночных кабаре, и сочинения злопыхателя и мистификатора Розанова и пр. и пр. — все это протест и выражение недовольства существующим положением. И даже экстравагантная мода пудрить или красить волосы в самые неожиданные и яркие цвета, захватившая среду московских светских дам задолго до зеленых париков мейерхольдовского «Леса», мода, о которой нам недавно напомнил художник Конашевич в своих воспоминаниях, — тоже своего рода протест против благопристойной скуки быта. Как же в этой пестрой и раздражающе крикливой атмосфере неосновательных претензий, путаницы вкусов и рассчитанной на скандал новизны найти и удержать свою позицию, сохраняя при этом и должную объективность взгляда, и историческую преемственность традиций, и чувство достоинства, и чувство {104} ответственности, и доходящую до «бунтарского настроения» ярость неприятия мира «сытых и бессовестных»?

В этих исканиях и недоумениях и застала Немировича-Данченко Великая Октябрьская революция.

### 2. Революция

Лето 1917 года Немирович-Данченко провел очень беспокойно. Перед нами документы: письма, записные книжки, газетные интервью и пр., до сих пор не вошедшие в научный обиход, видимо потому, что факты, как они есть, в этом случае плохо согласуются с общепризнанными суждениями. Еще совсем недавно ему казалось, что художник, даже увлекаясь политикой, должен сохранять дистанцию между текущими и непреходящими интересами, и в августе 1915 года с некоторым раздражением он писал жене, что актеры «слишком живут событиями, и нельзя их отвлечь в сторону настоящего искусства»[[79]](#footnote-80). Два года спустя для него уже не существует такой альтернативы. В сохранившемся черновике письма Немировича-Данченко к С. Рахманинову в июле 1917 года мы находим следующее признание: «Как ми узко-политична переживаемая нами революция, но и в ней столько стихийного, столько героического, чтобы вдохновиться мечтой и верой в великое освобождение»[[80]](#footnote-81). Политика в это лето целиком заполняет его жизнь, и он постоянно думает о том, что делать художнику в дни баррикад и где его место в стане борющихся.

Развитие революции и ее политические кризисы, послужившие великим историческим уроком для широчайших народных масс, колеблющихся то вправо, то влево, «между доверием к старым господам, капиталистам, и озлоблением против них»[[81]](#footnote-82), между стремлением к новому и боязнью и непониманием его, вызвало и в верхах столичной интеллигенции потребность самоопределиться, осознать свою новую роль в {105} меняющемся обществе, уяснить, чьи же интересы они представляют, кому служат и кому должны служить. Небезынтересным свидетельством этого быстро идущего процесса политического самопознания является письмо Немировича-Данченко к Лужскому, датированное 16 июля 1917 года. Размышляя о судьбах России, оказавшейся на распутье, и о том, в какую сторону пойдут события, он задает себе вопрос о роли театров, искусства и его деятелей в жизни общества. «Что мы из себя представляем, хорошо оплачиваемые таланты: буржуазию или счастливых пролетариев? Или менестрели, слуги граждан и сеньорий? Жонглеры, жакюлаторы, кормящиеся подачками всех, кто нас желает слушать? Считаются ли с нами политические партии? Или, восхищаясь нами в дни праздничные, в часы забав, считают нас в качестве граждан quantité négligeable? Артисты, таланты, носители благороднейших идей, высшая духовная культура, жрецы, вдохновение, храм… Сколько возвышенных комплиментов надавало нам человечество! И оно же: актеры, кривляки, Шмаги, балаганщики, слуги плательщиков, развлекатели купеческих и аристократических домов, замаскированные жулики, “музыкантский стол”. Да и сами мы чем себя считаем? До сих пор скромно держались в сторонке. Но скоро нас спросят: неужели ваша душа не переполнилась? Кого вы теперь хотите забавлять? Забронировавшихся в тылу или вообще всякую господствующую партию? Что мы ответим? Что мы рыцари-трубадуры, гордые в своих лохмотьях? Где тот пафос, который понадобится для такого ответа?»[[82]](#footnote-83)

Очень удобно было бы на этом прервать цитату и изобразить Немировича-Данченко в июле 1917 года только недоумевающим, задающим вопросы и не знающим на них ответа. Но история не подумала о наших удобствах и подготовила неприятную неожиданность. Высказав все упомянутые здесь недоумения, Немирович-Данченко выдвинул в качестве образца для бедных актеров, желающих самоопределиться, гражданскую мудрость и доблесть Керенского. Заявление обескураживающее! Но как с ним быть — притвориться, будто его вовсе не было, и предпочесть {106} бесконфликтный вариант истории? Или, может быть, пройти мимо этих слов на том основании, что для позиции Немировича-Данченко в целом они не характерны? Но умолчание — это ведь та же ложь, не говоря уже о том, что у него были и другие высказывания о Керенском примерно такого же характера. И можем ли мы, умолчав о заблуждениях Немировича-Данченко, понять, каким нелегким путем шел он к революции и какой силой обладали ее идеи, заставившие его в сравнительно скором времени написать Качалову, что «революция дала чудодейственный толчок, или даже ряд толчков, чтобы вывести нас из тупика, в котором все мы — я, Вы, Москвин, Станиславский, художники, авторы, критики — застряли»[[83]](#footnote-84). Нет, тот, кто пытается обойти или перехитрить факты, сам оказывается в проигрыше перед лицом истории.

В масштабах жизни Немировича-Данченко этот политический зигзаг лета 1917 года — всего только небольшой эпизод. Но драма заключается в том, что художник, уже долгие годы искавший путей к революции, отшатнулся от нее, когда она стала реальностью. Не упомянув об этом, мы просто не поймем той выжидательной позиции, которую он занял в самом начале Октября. События бурно шли вперед, политические увлечения лета 1917 года быстро выдохлись, и уже через несколько месяцев культ Керенского показался бы самому Немировичу-Данченко смешным, теперь он откосился к нему как к фигуре трагикомической по преимуществу. Но в тот момент, отказавшись от политических иллюзий, он отказался и от политики вообще. Своеобразным доказательством этого «нейтрализма» является протокол общего собрания товарищества МХТ от 6 и 7 ноября (ст. стиля), на котором председательствовал Немирович-Данченко. После долгих прений собрание пришло к решению, что «единственная платформа, приемлемая и объединяющая всех деятелей искусства», — это платформа эстетическая, и уже на этой основе труппа Художественного театра объявила о своем намерении давать спектакли, после того как будет восстановлен гражданский порядок, для «широких кругов демократии», невзирая ни на какие «политические перевороты».

{107} В те дни труппа Художественного театра о программе большевистской партии имела весьма неясное представление. Сохранилась запись художника театра И. Гремиславского, присутствовавшего на читке новой пьесы Горького «Старик», состоявшейся в Первой студии за два дня до начала Октябрьской революции. После чтения собравшиеся стали расспрашивать Горького о том, что происходит в стране, о надвигающихся событиях и пр. «Надо сказать, — пишет Гремиславский, — что ни у кого не было ясного и точного понятия о партиях, особенно о большевиках. Настолько, что даже само название — большевики — не упоминалось»[[84]](#footnote-85). Немирович-Данченко был гораздо просвещенней Гремиславского, однако и он сути большевизма не понял, полагая, что стихия происшедшей революции — это разрушение, библейский хаос и отказ от всех исторических традиций. Большой цели впереди он пока что не видел, а условия существования с каждым днем становились все хуже и хуже.

К счастью, этот период растерянности и неверия длился недолго. Год с небольшим спустя, на одном из «творческих понедельников», он говорил молодым актерам, жаловавшимся на скуку и смятение духа, что, может быть, причина их угнетенного состояния в том, что они слишком цепко держатся за свои привычки, за маленькие удобства, которых их лишила революция: «Может быть скучно потому, что нет водки. Может быть скучно — хочу курить, табаку нет, и дорого. Может быть скучно — извозчика нет… Хочу видеть известный круг знакомых, их нет, разъехались. Привык читать “Русские ведомости” — их нет. Привык читать в газетах отзывы о своей игре, интересно было — хвалят или ругают — а теперь, как ни играй — ни слава не прочтешь…»[[85]](#footnote-86). Иными словами, «скучно», потому что революция разрушила старый, удобный, обжитой мир и предложила свой беспокойный порядок «великой ломки» всех социальных отношений сверху донизу, порядок, не оставляющий места для комфорта — ни материального, ни духовного. Сознание грандиозности происходящих перемен, по сравнению {108} с которыми будничные интересы «хорошо оплачиваемых талантов» кажутся очень незначительными, хотя житейски вполне объяснимыми, это сознание величия истории перед малостью твоего благополучия и толкало Немировича-Данченко в сторону революции.

Надо заметить, что даже в острые периоды расхождений с революцией Немирович-Данченко не пытался укрыться от нее в глухих стенах театра. В то время как в среде артистической интеллигенции, подавленной стихийным размахом событий первых месяцев Октября, поднялась волна массобоязни, культа кружковщины и камерности, Немирович-Данченко на общем собрании товарищества МХТ 31 декабря 1917 года говорил о «широте резонанса» как об одном из условий яркости впечатлений в театре, указывая, что «тысяча человек, слитые одним чувством, верней подскажут правду, чем сто»[[86]](#footnote-87). Массовость — сама по себе, конечно, не есть выражение революционности в искусстве; вспомните, например, идею соборного действа или театра-литургии, тоже популярную в определенных кругах столичной интеллигенции первых послеоктябрьских лет. Но именно с *лозунга массовости* началось сближение Немировича-Данченко с революционной политикой, сближение постепенное, затянувшееся на долгие месяцы, но вполне очевидное по своей тенденции.

Познакомимся поэтому поближе с его программным и мало кому известным выступлением в канун нового, 1918 года. Речь в нем шла о том, какого направления следует впредь держаться театру — студийного или общетеатрального, то есть посвятить ли свое искусство немногим, духовно подготовленным зрителям, надежной аудитории единомышленников или же, поддерживая свою марку образцового «культурного учреждения», которому «верит не только Москва, но и знающая театр Россия», развивать демократическую традицию, обращаясь ко всей массе зрителей, и ни к кому особо и ни к кому специально.

Сперва Немирович-Данченко говорил о сильных сторонах студийности, и прежде всего о главном ее преимуществе — *простоте* переживаний, которая достигается хотя бы тем, что актеры могут не напрягать {109} голос и уже по одному этому им легко сохранить жизненность интонаций. Несомненно также, что небольшие размеры зала и близость публики создают в студии атмосферу доверия и интимности, столь необходимую артистическому творчеству. У студий есть и то достоинство, что они не нуждаются в сложной организации, в услугах многочисленного вспомогательного персонала и это переносит центр внимания на хозяина театра — актера. Немирович-Данченко высоко оценивает экспериментальные возможности студий, накопленный ими педагогический опыт, свежесть и непосредственность актерского самовыражения в студийных постановках, замечая при этом, что этюдное творчество, несмотря на его подкупающую искренность и правду переживаний, никогда не заменит театр с его могуществом образных средств, с его эпическим охватом жизни. «В сценическом даре артиста, — говорит Немирович-Данченко, — есть еще и пластика, и дикция, и глубина интуиции, и особенный подход к сценической психологии — это все такие качества, которые при студийных условиях спектаклей донельзя умаляются, и сценическое искусство становится ущемленным, ограниченным, каким-то пригодным для домашнего употребления, не нуждающимся в артистической культуре». Зачем же сознательно сужать свои возможности?

Традиция студийности, театр-лаборатория или театр для масс, соотношение эксперимента и практического творчества, игра, основанная на переживании и игре в образе, — все эти вопросы не потеряли своего значения и в наши дни. И по всем этим вопросам у Немировича-Данченко было сложившееся мнение в декабре 1917 года. Он, например, считал, что игра актера становится «шире и звончее» оттого, что «широк и звонок» резонанс сценической аудитории, поскольку актер не только «заражает залу», а и «заражается ею, залой». Он ссылается на опыт Москвина, который никогда не сыграл бы с такой яркостью и «значительностью психологических оттенков» Фому Опискина в «Селе Степанчикове» (1917), если бы готовил роль в студийном театре. Да и большой талант Станиславского-актера много бы потерял в энергии выражения и глубине красок, если бы развивался студийным порядком.

{110} Вывод Немировича-Данченко звучит с полной категоричностью: «В атмосфере театра все блестит ярче, праздничнее, радостнее, все настраивает бодрее перед скоплением большого общества, перед большой общественностью»[[87]](#footnote-88). Ставка на массовую аудиторию диктовала свою логику. «Большое общество», посещавшее тогда театр, заметно менялось, и уже 21 ноября в дневнике дежурств членов товарищества МХТ Немирович-Данченко отметил «решительное отсутствие наиболее дорогой буржуазии» в зрительном зале. Публика «первого абонемента» сразу исчезла, демократизация остальной части публики происходила сравнительно медленно, но неотвратимо и по закону «обратных связей» оказала свое влияние на театр, вплотную столкнув его с новой действительностью и вынуждая с большей или меньшей степенью ясности определить свое отношение к ней. Этот процесс идейных исканий труппы и ее руководителей довольно наглядно отразился в протоколах «творческих понедельников» сезона 1918/19 года, очень интересном собрании документов той ранней поры истории советского театра.

Нарастающие события вызывали противоречивые отклики у мхатовцев. Осенью 1918 года многим из них казалось, что медлительно сосредоточенное психологическое искусство, в котором они достигли совершенства, мало соответствует остроте и стремительности революционного времени. Были среди них и такие, которые считали, что революция не оставила им шансов на будущее и что в лучшем случае их театр ждет тускломузейное существование на правах небезынтересной реликвии прошлого. Другие, их тоже было немало, напротив, верили, что, как только революция вступит в зрелый период развития, ей помимо сиюминутных откликов понадобится всевидящий, внимательный к подробностям окружающего мира реализм Художественного театра, правда, выраженный в более сгущенных, резких красках.

В общем театр жил неспокойно, от его былого единомыслия мало что осталось; старшее и младшее поколения относились друг к другу со все возрастающим недоверием, уже игранные пьесы не привлекали, {111} новых не было, новых ролей тоже не было, и даже славившаяся на всю Россию организация МХТ, его «корабельная дисциплина», начала заметно сдавать. Сознание неблагополучия в труппе стало всеобщим, и, чтобы найти выход из тупика, нужно было прежде всего придать открытый, гласный характер накопившемуся внутреннему недовольству. Вот почему в театре с таким интересом отнеслись к идее «творческих понедельников», поводом для которых послужило письмо молодой актрисы Первой студии Сухачевой, которое Немирович-Данченко справедливо назвал «криком души». Сплочения труппе «понедельники», однако, не принесли, потому что участвовали в них только руководители театра, его патриархи, и большая, довольно постоянная по составу группа студийцев. Представители промежуточных поколений, и более старших и средних, бывали на этих встречах только эпизодически. Здесь шел прямой диалог между Станиславским, Немировичем-Данченко и их младшими учениками, и в процессе обмена мнениями и спора и те и другие высказывались по многим вопросам, касающимся развития театра в дни революции.

Протоколы «понедельников» велись тщательно, и, читая хорошо записанные и обстоятельные выступления Немировича-Данченко едва ли не на всех двенадцати встречах того сезона, можно заметить две темы, к которым он постоянно возвращался. Одна — общего порядка, о связях искусства со своим временем, от которого нельзя уйти «ни в монастырь, ни в лес к птицам», ни в романтически украшенное прошлое, и другая, относящаяся непосредственно к судьбам МХТ, к кризису его искусства. В рассуждениях Немировича-Данченко есть такой мотив — старики всегда хвалят прошлое, им кажется, что в их юности все было лучше: «солнце иначе светило» и «птицы пели звонче». Эта бессильная тоска об ушедшем ему не по духу. Более того, он убежден, что человечество сквозь препятствия неуклонно идет вперед («сегодняшний день лучше вчерашнего», а «завтра» еще лучше, чем «сегодня»). Конечно, краски у истории трагические, а не слащаво-сентиментальные, но и для трагедии необходимо чувство перспективы и величие катарсиса. Все эти предварительные соображения нужны Немировичу-Данченко {112} для того, чтобы сказать, как опасно художнику держаться за тени прошлого, даже если мы восхищаемся ими. У искусства есть свои непреложные законы развития: «… старые формы дробятся, новые — сияют и загораются новыми цветами, чтобы в свою очередь быть когда-нибудь разрушенными». Допустите, что на какой-то исторический миг к нам из небытия вернулись Щепкин или Мочалов, с каким чувством мы встретим их? «Я смотрел бы на них, как на яркую картину моей фантазии, которая воскресила пришельцев из прошлого, уже умершего», — говорит Немирович-Данченко, попутно замечая, что в артисте «прежде всего увлекает, тянет к нему *живое, современное, свое*»[[88]](#footnote-89).

Как раз в эти годы в футуристических изданиях много писалось о том, что у руководителей Художественного театра есть только одна задача — остановить время и повернуть его вспять. А Немирович-Данченко, словно не замечая этой критики-ругани, не уставал повторять на «понедельниках», что, когда современный зритель, мало похожий на своих отцов и дедов, приходит в театр, ему прежде всего интересно, как артист — его современник — схватывает силой своей интуиции сущность настоящего и минувшего и как находит в мировой классике ее современный аспект («… как он провел через свою душу этих авторов, как он широтой своего таланта промчался душой через прошлое и выявил сущность этого прошлого, не отказываясь от своей современности»). На этих же «понедельниках» он много спорил со взглядом, что новое в искусстве — это обязательно дань сомнительной моде, обязательно жупел, обязательно — авантюра. «Нельзя только критиковать и говорить — Э… это шарлатанство. Не всегда это верно. Если в этом “шарлатанстве” хорошенько разобраться и соскоблить ненужную нарочную вычурность, то в глубине может оказаться самое настоящее»[[89]](#footnote-90). Так факты и в этом случае опровергают легенду.

С такой же определенностью Немирович-Данченко говорит о кризисе Художественного театра. «У нас {113} все великолепно, и — все по земле». Неверно думать, что ультрареалистическая простота — знамя искусства МХТ, на самом деле это симптом его болезни, выражение его слабости. История этой болезни давняя, и обнаружилась она еще тогда, когда театр ставил Ибсена и Шекспира и, например в «Гамлете», не смог подняться до романтических высот трагедии. А дальше быт с его ненужными подробностями и обременительной обстоятельностью стал все больше теснить поэзию, пока не вытеснил ее вовсе. «Стало очень уютно, удобно жить без взлета, и публика нас полюбила, ей нравилось, что все похоже на жизнь — и кушают, и ходят, и думают, как в жизни. И вот мы покрылись плесенью покоя и застоя. И понадобилась мировая революция, чтобы Художественный театр встряхнулся, поднял голову. И быть может, он наконец расправит крылья, чтобы снова полететь…»[[90]](#footnote-91).

Самая суть пролетарской революции, ее понимание границ свободы и необходимости насилия как приема борьбы, ее трактовка понятий морали и пользы, ее новое государственное отношение к искусству ему еще не ясны, и это в дальнейшем не раз скажется в его жизни и работе. Но обратите внимание, как он изменился за полтора года после Октября — тогда в стихии революции он видел только начала всемирного хаоса и разрушения, теперь он ждет от нее высвобождения сил творчества и взлета духа.

Есть своего рода закономерность: когда ход событий убыстряется и наступают кризисные, полные драматизма дни истории, наша впечатлительность, как бы от перенапряжения, притупляется, а значит, и падает восприимчивость к искусству. «Вряд ли мы больше волнуемся теперь при каком-нибудь ужасном событии, чем раньше мы волновались самым незначительным событием»[[91]](#footnote-92), — замечает Немирович-Данченко. Как же следует вести себя художнику, чтобы его слово было слышно в эти бурные дни? Напрячь голос до крика, форсировать чувства, не контролируя их? Такой путь усиления эффектов не кажется ему надежным. На пятом «понедельнике» он говорит, что {114} скоро наступит «время самых ярких представлений», каких не бывало в театре много лет, и что этой новой романтике нужен темперамент «удесятеренной силы», но не декламационный, непрофессионально-актерский, а с «запросами и большим запасом из жизни», то есть отражающий остроту и напряженность текущего дня. Романтика, которая, по его представлению, должна обновить театр, мало связана с традицией — это явление скорей общегражданское, чем узкоэстетическое, и истоки его в размахе революции, в небывалости перемен, происшедших в русской жизни. Он сравнивает труппу Художественного театра с путешественниками, которые прошли часть «прекрасной дороги», устали, сели отдохнуть и их «взоры устремлены не к далекому, еще не пройденному пути», а назад, к картинам и впечатлениям минувшего. Развивая эту метафору, он напоминает, что кроме путешественников бывают еще и паломники, которые совершают длинный и трудный путь на вершину и не успокаиваются до тех пор, пока не достигнут «святых неведомых мест». К этим вершинам он и зовет Художественный театр.

Как человек дела, изложив свои мысли и планы, Немирович-Данченко пытается перейти к действиям. Но путь «к вершинам» оказался гораздо более трудным, чем он предполагал. «Пугачевщину» — свой первый спектакль в МХАТ послереволюционных лет — он поставил только в сезоне 1925/26 года, спустя семь лет после того, как на «понедельниках» призывал студийцев к паломничеству в «неведомые выси». Чем же объяснить эту необычайно длительную паузу в его творчестве режиссера МХАТ? Ведь он работал очень много: посмотрите записи в книге Фрейдкиной[[92]](#footnote-93), и вы убедитесь, как часто в эти годы он жалуется, что ему «мало дня» и что он «занят сверхъестественно» — консультации в Большом театре, репетиции в студиях, возобновление старых спектаклей, вводы новых исполнителей, бесконечные публичные выступления на юбилеях, траурных собраниях, театральных дискуссиях и, наконец, цикл постановок в музыкальном театре, и среди них такие знаменитые, как «Дочь Анго» и «Лизистрата». {115} Пестрая хроника, и все в ней важно, все для пользы дела, но заметьте при этом, что перечисленные здесь занятия и обязанности Немировича-Данченко проходят где-то рядом с его главными художественными интересами и что к своей профессии режиссера драматического театра он вернулся уже в очень преклонном возрасте: через три месяца после премьеры «Пугачевщины» ему исполнилось шестьдесят семь лет.

Долгое молчание Немировича-Данченко проще всего объяснить отсутствием новых пьес, сколько-нибудь отвечающих требованиям Художественного театра. Но почему он не обратился к классике, ведь у него были такие намерения, он называл, например, в репертуарных планах «Бесприданницу», которую так и не поставил. Можно предположить, что вынужденное пребывание за границей «группы Качалова» нарушило режиссерские замыслы Немировича-Данченко. Но этот «раздел» труппы, действительно болезненно отразившийся на творчестве МХТ, не помешал Станиславскому поставить в 1920 году «Каина» и в 1921 году «Ревизора». Нет, причины молчания Немировича-Данченко были более глубокие. Может быть, именно потому, что он так хорошо понимал необходимость перемен, и в чем они должны выразиться, и куда они должны вести, он медлил, не зная, с чего начать. Такое ведь тоже бывает — растерянность от многознания, от возможности выбрать несколько путей, ни один из которых не кажется единственно необходимым и близким к цели.

Об этой трудности выбора и своей нерешительности он часто говорил доверенным лицам.

В ноябре 1922 года Ф. Н. Михальскому: «Боюсь думать о будущем годе. Что будем делать? Опять играть “Федора”, “Мудреца”. Но надо новое, надо собрать крепкую труппу, надо вдохнуть в нее жизнь»[[93]](#footnote-94).

В январе 1924 года О. С. Бокшанской: «Наше будущее! Ведь это вопрос, это memento mori становится все жгучее, все острее, все страшнее. Нет дня, а иногда и часа, чтобы я снова и снова не перебирал здесь этого вопроса и всех соприкасающихся к нему {116} побочных тем!.. Что играть? С кем играть? Как играть?»[[94]](#footnote-95) и т. д.

Можно упрекнуть Немировича-Данченко в том, что он слишком долго настраивался на волну революции. И, вероятно, он сам признал бы обоснованность этого упрека. Но вспомните, что уже весной 1919 года он открыто заявил о своей поддержке революции, во всяком случае, в той мере, в какой она коснулась театра. Значит, только публицистически-программного признания революции еще мало для художника, особенно для художника того аналитически-психологического направления, к которому принадлежал Немирович-Данченко. Революцию надо еще *освоить чувством*, поверить не только в ее умение вести за собой миллионы, но и в ее интерес к отдельно взятому человеку, к человеку «самому по себе», сжиться с ее стихией, втянуться в ее беспокойные ритмы, ломающие десятилетиями установленные привычки. Процесс это длительный, и ускорить его нельзя, потому что самое в нем ценное — естественность развития, постепенное накопление аргументов, добытых в непосредственном опыте революции, которое требует времени и еще раз времени. Прибавьте к этому специфические трудности, стоявшие перед Художественным театром, который не мог ведь в современной России оплакивать дворянские усадьбы «Вишневого сада» и в то же время не вправе был отказаться от своих старых завоеваний («с бацу разрывать со старым») и броситься навстречу новому только потому, что оно новое. Очень стесняли инициативу Немировича-Данченко «истерически-шарлатанские нападки на реальное русское искусство», и, хотя к середине 1921 года бешеный натиск на академические театры заметно выдохся и потерял свой официально ведомственный характер, положение оставалось достаточно напряженным и каждый необдуманный шаг мог вызвать очередную антимхатовскую кампанию. И Немирович-Данченко медлил, тем более что пустых сезонов у него все-таки не было и он увлекся комической оперой. Это, конечно, было временное решение, в обход главных трудностей, но в истории русской сцены и в жизни самого Немировича-Данченко его {117} музыкальные постановки начала 20‑х годов оставили глубокий след.

Увлечение музыкальным театром не было для него случайным. Он давно искал возможности расширить сферу влияния МХТ — «влить наше искусство в оперную и опереточную стихию». Это была заманчивая идея и потому, что методы актерской игры и подготовки спектакля, предложенные Станиславским и Немировичем-Данченко, означали коренную реформу отсталых в смысле вкуса и фантазии оперы и оперетты, и потому, что сами эти методы, коснувшись новой области творчества, на границе музыки и театра, должны были измениться и усовершенствоваться. Однако когда летом 1919 года Немирович-Данченко решил поставить на сцене МХТ оперетту, он исходил не только из этих общих соображений. В письме к Лужскому, излагая репертуарные планы, он называет «Орфея в аду», «Дочь рынка» и «Парижскую жизнь», просит его подумать, на чем лучше остановить выбор, и пишет: «Вот наши “Карамазовы” этого критического момента: оперетта».

Что же скрывается за этим ошеломительным для непосвященного читателя лозунгом? Прежде всего трезвая оценка состояния труппы — такие ее премьеры, как Качалов и Книппер, находятся за линией фронта и неизвестно, когда еще вернутся, больших актеров, несущих бремя репертуара, в театре не много, но у него есть «певуны и певуньи, есть настоящие буффы, есть хор и оркестр, есть вкус, еще не примененный к этой области, есть фантазия, еще не использованная в этом искусстве»[[95]](#footnote-96). Но помимо этого чисто делового мотива был еще и другой — идейный. Каким будет театр революции через десять лет, Немирович-Данченко не взялся бы предсказывать, но в то трудное лето гражданской войны, разрухи и голода он твердо знал, что из всех жанров самый необходимый, даже более необходимый, чем романтика, к которой он звал студийцев, — это веселый жанр.

В декабре 1918 года на совещании в Наркомпросе у Луначарского он сказал, что «народу нужен театр, как радость», имея в виду повышенный жизненный тонус искусства, ту эстетику праздничности, которая {118} сближала его с Вахтанговым. Ему казалось, что скудость быта военного коммунизма, его аскетические краски требуют от искусства веселой игры и милой беспечной выдумки и что в переломные годы русской истории доставлять людям радость, пусть и таким незамысловатым образом, — достойная задача и для театра в ранге академии. Практически в условиях «беспьесья» этой задаче лучше всего могла служить оперетта, и полгода спустя Луначарский горячо одобрил («подскочил от восторга и — не могу даже рассказать, каких привилегий наобещал») план Немировича-Данченко «создать оперетку… путем опыта в недрах театра». Тогда же, осенью 1919 года, начались репетиции оперетты Лекока «Дочь Анго», для которой было написано новое либретто, задуманное как веселая политическая сатира из времен французской революции. Вслед за «Дочерью Анго» в музыкальной студии МХАТ поставили «Периколу» (июнь 1922 года) и менее года спустя (июнь 1923 года) «Лизистрату», о которой надо сказать несколько слов.

Из записей ветерана театра Ф. Н. Михальского мы узнаем, какое большое значение придавал Немирович-Данченко постановке аристофановской комедии, рассчитывая, что ее озорной юмор и веселая зрелищность послужат хорошим средством против специфически интеллигентской проблематики с ее томительной рефлексией, «нерешенными комплексами» и нарочитой бескрасочностью, давно уже приевшейся театру. В таком духе он излагал свои замыслы Глиэру, автору музыки для студийной «Лизистраты». А беседуя с труппой перед началом репетиций, он говорил: «Артист живет современностью. Так интересно отвечать на запросы молодого зала. Теперь не хочется кислоты, неврастении, того, что наполняло наш зал и безусловно имело свой смысл. Теперь хочется здорового, красивого, а не мрачного. Этого соединения очень хочется. Яркого смеха, ярких красок, чтобы зритель захотел жить, а не рассуждать»[[96]](#footnote-97).

Выдержанная в буффонном духе «Лизистрата» засверкала на сцене карнавальными красками, и не знавшая, как отнестись к этим переменам в искусстве МХАТ, критика растерянно писала о «пожаре {119} “Вишневого сада”», не то поддерживая театр в его художественных исканиях, не то упрекая его в уходе от традиционных форм. Очень неожиданной была декорация И. Рабиновича (Немирович-Данченко назвал ее пленительной) — внушительная и математически точно рассчитанная архитектурная установка с парадным ансамблем колоннад и лестниц, с великолепным простором залитой солнцем перспективы, со сложно члененными и расположенными на разных уровнях игровыми площадками, декорация, сразу вводившая зрителя в атмосферу праздничного действия.

После аристофановской комедии Немирович-Данченко поставил в музыкальном театре еще десять спектаклей, и среди них «Катерину Измайлову», «В бурю», но ни одному из них он не придавал такого принципиального значения, как «Лизистрате». Почти все эти работы шли параллельно с режиссурой в МХАТ, и он делил свои интересы между музыкальным и драматическим театром. А «Лизистрата» захватила его целиком и была его главным делом художника почти на протяжении целого года.

Чтобы представить себе, о чем думал и как жил Немирович-Данченко в эти годы сближения с революцией, необходимо остановиться на его письме к Качалову от 17 июля 1921 года, находившемуся тогда за границей.

Начиная с краткого обращения-эпиграфа, в котором Владимир Иванович просит извинить его за новую орфографию, и кончая обстоятельной характеристикой отношения властей к искусству («Имя Художественного театра имеет большую силу во всех учреждениях»), документ этот представляет незаурядный интерес для понимания тех перемен, которые произошли в среде старой интеллигенции на четвертом году революции. Главная тема письма возникает постепенно. Немирович-Данченко не скупится на информацию, касающуюся всего уклада современной русской жизни и положения в театре.

Лето 1921 года — это начало нэпа, голод в Поволжье, разгул инфляции. Для наглядности в письме приводится несколько цифр: проезд из Москвы в Петербург и обратно стоит 360 тысяч, сажень дров — {120} 120 тысяч, месячный бюджет театра 50 миллионов и т. д. Быт в Москве по-прежнему полуголодный, хотя с едой стало лучше, с конца зимы разрешили свободную торговлю, «она все расширяется, и несомненно будет расширяться. И очень надолго». Трамваи ходят редко, мануфактуры нет, и «мы очень обносились». Плохо с жилищем, все сдвинулись с мест, продолжаются уплотнения и переселения («однако *всех* нам удалось отстоять»). Еще трудней, чем материальные невзгоды, — неустойчивые формы жизни, постоянные перемены в распорядке быта, «постановления, распоряжения, декреты» то и дело издаются и отменяются. И в театре положение нелегкое — плохо со старым репертуаром («Дно» осточертело, «Мудрец» сошел из-за болезни актрисы, «Федора» надо чистить). Из нового большой успех имел только «Ревизор» со студийцем Чеховым в роли Хлестакова. На лето актеры разбрелись кто куда, касса пуста, и денег у дирекции, чтобы платить жалованье, нет. Проект периодических заграничных поездок, к которому сочувственно отнесся Ленин, пока не прошел, и неизвестно, пройдет ли. Итак, жизнь, по всем линиям, еще не наладились, и никакой ясности относительно будущего нет, но в театре не отчаиваются, продолжают работать и надеются удержать «дело от гибели». Ведь обаяние МХТ не померкло, традиция его не почерпана, курс его правильный — никаких скидок на чрезвычайные обстоятельства, никакой второсортности, «только настоящее искусство и нужно, даже в самые острые моменты революционных требований». Немирович-Данченко свидетельствует как очевидец, как руководитель театра, как полномочное лицо, ничего не утаивая и ничего не прикрашивая. И только в конце письма в его объективное изложение врывается страстное и личное признание. В чем он видит положительный смысл революции, что побуждает его идти ей навстречу, почему так увлекательно интересно, хотя и очень неудобно, жить в дни «колоссальной мировой перестройки идейных начал»? В этом же письме несколькими абзацами ранее говорится, что позиция у театра прежняя — «оставаться вне политики», но, прочитав его до конца, убеждаешься, что это не совсем так и что от своего аполитизма осени 1917 года Немирович-Данченко теперь ушел далеко {121} вперед. Революция его привлекает потому, что она несет победу бескорыстного идейного начала над практицизмом мещанского «здравого смысла», и потому, что в ее стихийности, помимо слепой силы, есть взлет романтики, подымающей человека над буднями, и потому, что она ставит перед искусством высокие духовные задачи, освобождая его от соображений выгоды и моды, от унизительного меценатства, от проклятия компромисса. Но дадим слово ему самому.

«Бывает у нас мучительнейшая тоска по внешне-благообразной жизни, — все бы бросили, чтоб очутиться в благоустроенных условиях. Бывает трудно поборимая скука, так тускла бывает жизнь. Но бывает такая гордость, такое удовлетворение совести, каких мы прежде не знали. Это когда мы окунаемся в нашу работу, нашу, Художественного театра, когда мы чувствуем, что его искусство не застоялось, не заплесневело, что, наоборот, с него счищается всякая дрянь. И вот подите же — жизнь не улучшается, скорей наоборот, — а такое настроение все чаще и шире. И оттого, что в театр входит много молодых, и оттого, что что-то разрядилось в атмосфере, исчезла какая-то мещанская театральная критика, испарилось что-то вздорное, засоряющее художественную атмосферу, мысль непрерывно толкается туда, где все должно быть просто, серьезно и благородно».

Когда-то Герцен, сочинениями которого Немирович-Данченко зачитывался в юности, говорил, что его пугает перспектива революции как всеобщего царства сытых, все преимущество которого будет состоять «в одном пропитании, и только в пропитании». В письме «К старому товарищу» (1869), написанному уже незадолго до смерти, есть у него такие строки: «Горе бедному духом и тощему художественным смыслом перевороту». Слова эти привел в своей речи на торжественном заседании в Большом театре, посвященном памяти Герцена (январь 1920 года), Луначарский, заметив, что нынешние враги коммунизма готовы превратить благородную тревогу великого писателя в клевету на нашу революцию; если послушать их, то окажется, что большевизм — это новое варварство, которое несет с собой общее понижение культуры до полного ее угасания. Отвергая эту клевету, Луначарский с блеском доказывал, что цель Октябрьской {122} революции заключается не в простом человеческом благосостоянии, хотя и в нем тоже, а в «бесконечном росте человеческой природы во всех ее возможностях», и выражал уверенность, что русская интеллигенция, пережив дурную болезнь скептицизма, саботажа и белогвардейщины, обязательно это поймет и примет участие в приумножении духовных богатств новой России. Вскоре так оно и случилось, перед нами яркая иллюстрация на эту тему.

В потрясенном войной и разрухой и пока еще отчаянно неустроенном обществе Немирович-Данченко увидел нравственную красоту, открывающую простор для творчества художника. Образ революции как очищающей бури, к которому он возвращался на протяжении многих лет, приобрел для него теперь зримый смысл. В полунищей Москве с ее урезанными продовольственными нормами, хлебными карточками и очередями у магазинов он еще раз убедился в том, что человек воистину выше сытости.

«Сейчас, когда я пишу эти строки, — говорится далее в письме Немировича-Данченко, — я мысленно пробегаю по прошедшей зиме, по бывшим занятиям, репетициям, классам, беседам и стараюсь охватить не только свои занятия и те стремления, которые бродили около меня, но и большую, непрерывную работу Константина Сергеевича, и спешу заглянуть мысленно в то, что делали другие — Лужский, Москвин, Студии, Районная группа, — я вспоминаю, что очень часто нам кажется, что теперь, когда идет такая колоссальная мировая перестройка идейных начал, — то, что мы делаем, — это, может быть, для нас самое лучшее. Пока есть на одной чаше весов это удовлетворение духовных потребностей, спокойствие художественной совести и сознание исполняемого долга, — другая чаша, сколько ни кладется на нее забот, досад, недостатков, — не перевешивает».

Это сознание преимуществ интересов духа над обыкновенными человеческими потребностями и слабостями дается не просто и требует неслыханно тяжелой борьбы с самим собой. Немирович-Данченко не преуменьшает этой тяжести; да, он сделал выбор, рассудил так, но он не может поручиться, что его выбор наилучший, и не хочет хвастать, что теперь для него не существует нерешенных вопросов. «Никогда {123} еще за все эти десятилетия жизнь не ставила такой резкой, такой видимой грани между стороной духовной, идейной и материальной. Грань жестокая, дающая себя чувствовать на каждом шагу, непрерывно в течение дня, оттого так мучительны эти вскидывания души, то в самое дорогое и радостное, то в самое досадное, ничтожное, и раздражающее, и озлобляющее»[[97]](#footnote-98).

Письмо Немировича-Данченко производит глубокое впечатление не только самим фактом признания гуманистической идеи революции, но и до конца правдивым описанием мучительных поисков этой «истины века», которая сама не приходит в руки и которую можно добыть только ценой многих усилий и многих потерь.

Тема творчества как самоотдачи, как нравственного служения, сильно прозвучавшая в письме к Качалову, повторяется и нарастает в письмах Немировича-Данченко последующих лет, в его выступлениях перед труппой и в статьях конца 20‑х и начала 30‑х годов. Я назову, например, письмо к тому же Качалову лета 1923 года, где речь идет о роли Штокмана, сыграть которую можно при двух условиях: во-первых, ясно понимая, что скромный ибсеновский герой бескомпромиссно, с упрямой последовательностью борется за огромную человеческую правду, независимо от трагических последствий, с которыми связана эта борьба, и, во-вторых, если сам актер будет вести себя по-штокмановски и, до конца поверив в правоту своего замысла, потом не отступит от него, каким бы чрезмерным он ни казался и как бы ни шел вразрез с привычками и вкусами публики. «Раз ваша актерская правда требует, чтоб вы тут кричали — кричите, хохотали — хохочите, говорили “в публику” — лезьте на нее, катались по полу — катайтесь». Вот истоки теории художественного максимализма, сторонником которой Немирович-Данченко называл себя в 30‑е годы.

С тех же штокмановских позиций спустя несколько месяцев, в декабре 1923 года, он писал О. Бокшанской, что самое плохое в прошлом Художественного театра — это отсутствие прямоты, вынужденная дипломатия, постоянная необходимость «от кого-то что-то {124} скрыть, кого-то припугнуть или эпатировать, а кого-то обманно приласкать». Он не щадит ни себя, ни своих товарищей по театру и признает, что они слишком дорогой ценой платили за свой успех. «И вечно мы во что-то драпировались. И вечно отлынивали от простой прямой ответственности, прячась за ту или другую, всегда красивую драпировку». Победа революции, резкий «поворот судеб», на взгляд Немировича-Данченко, мало чему научили актеров Художественного театра, но долго так оставаться не может, потому что новая жизнь в России, «как на нее ни смотри», во всем, что капается моральных оценок, требует прямоты, слива должны значить то, что они значат: «Это хорошо, а это подло, это здорово, правдиво, а это лживо, уклончиво».

В самых разных сферах жизни страны, и особенно в идеологии, а значит, и в искусстве, растут нравственные требования, и тактика увиливания, двойной игры, трусливого угодничества, торгашества, скрытого за фарисейскими лозунгами, скоро уже никого не сможет обмануть. И как вывод отсюда следует, что примером для нового поколения артистов должно служить рыцарство Штокмана: «Как никогда, может быть, у Штокмана надо брать пример, как надо играть на сцене, и как надо вести себя в жизни, и как надо устанавливать взаимоотношения по профессии»[[98]](#footnote-99).

Штокмановские уроки пошли на пользу и ему самому, о чем он писал три года спустя Южину из Франции (август — сентябрь 1926 года): если до революции он завоевывал «право быть собой по кускам», хитря с собой и держа себя в узде, то теперь он может пользоваться всеми плодами своего духовного освобождения; октябрьская победа вернула его к «самому себе», к его внутренней сущности, потому что потускнела и потеряла свое значение та «внешняя сила житейского консерватизма», которая искажала самую природу человеческих чувств.

В более поздней статье «Освобожденное творчество» (май 1934 года) Немирович-Данченко снова возвращается к штокмановской теме. Он вспоминает старый, зараженный лицемерием театр, вынужденный {125} держаться слащаво-утешительного тона, чтобы не утерять расположения публики, привыкшей к спокойным и необременительным зрелищам. У этого театра была еще возможность поиграть на нервах зрителя, подразнить его то ли скандальной новизной приемов, то ли благонамеренными дерзостями, понимая, что такая невинная приправа ни у кого не вызовет протеста.

Помня об этом прошлом, легче оценить одно из самых важных завоеваний революции — свободу творчества, которую нельзя тратить на пустяки, на парадно-благополучные спектакли, на суесловие и славословие, на шумное экспериментирование, очень похожее на шарлатанство. Свобода творчества нужна в интересах искусства *строгого, острого, беспокойного*, отвечающего серьезности исторического момента, того искусства, которому хочет посвятить свои усилия семидесятишестилетний Немирович-Данченко. И мы знаем, что его намерения не остались только намерениями.

В том же сезоне 1933/34 года он поставил в МХАТ «Егора Булычова» и «Грозу» и в музыкальном театре — «Катерину Измайлову». А впереди были «Враги», «Анна Каренина», новая редакция «Горя от ума» и триумфальные «Три сестры» 1940 года, «Кремлевские куранты» и репетиции «Гамлета», новые постановочные идеи, интересно отразившиеся, например, в сотрудничестве с художником В. Дмитриевым, и новые теоретические работы, вошедшие впоследствии в первый том его творческого наследия, и нелегкие обязанности в Комитете по Государственным премиям, первым председателем которого он был, и замыслы «Леса», «Пиковой дамы» и «Последней жертвы», замыслы, еще по-настоящему не изученные, не собранные, не опубликованные. Дожив до восьмидесяти пяти лет, в общем не меняя рабочего ритма, Немирович-Данченко позволял себе только такие слабости — за пять недель до смерти он сказал, что теория искусства его теперь интересует больше, чем режиссерские занятия. В его естественной усталости не было пресыщенности жизнью, той отрешенности от нее, какая часто превращает и очень мудрых стариков в скучных эгоистов. Красивую старость Немировича-Данченко я могу сравнить только со старостью его старших современников — Павлова и Шоу.

### **{126}** 3. Тридцатые годы

Тридцатые годы — сложные годы в жизни нашего искусства. Время первой зрелости моего, теперь уже основательно поредевшего, поколения бывало порой «трудновато для пера», да и для театра. И тем не менее надо быть очень неосведомленным или предубежденным человеком, чтобы говорить о реализме театра 30‑х годов как о сплошь бытовом, сознательно приниженном, растерявшем все элементы зрелищности.

Тридцатые годы — это и Горький на репетициях «Булычова»; и Станиславский на репетициях «Тартюфа»; и статьи Луначарского; и Щукин в роли Ленина, поразивший нас не столько эффектом сходства и повторения натуры, сколько свободой художественного толкования «самого земного изо всех прошедших по земле людей»; и Остужев в роли Отелло, соединивший культуру театра XIX века с новым, революционным пониманием гуманизма Шекспира; и «Пиковая дама» Мейерхольда; и «Мертвые души» в МХАТ; и «Гибель эскадры» в театре «Березиль»; и Хмелев — царь Федор с его волнующей трагедией бессильного добра, не способного и в малой степени повлиять на ход истории; и Михоэлс — Лир, которого братски приветствует старый Гордон Крэг; и первые триумфы Улановой; и Вишневский, читающий в своей привычной манере, одновременно внушительно-торжественной и возбужденно-нервной, «Оптимистическую трагедию» в верхнем фойе Камерного театра; и Бабанова — Джульетта, грациозная девушка из Вероны, похожая на русских революционерок-народоволок 70‑х годов; и Свердлин в роли немецкого интеллигента Нунбаха во «Вступлении» Германа, обнимающий бюст Гете — великий немец и несчастнейший из его потомков, простившийся с фаустовской мечтой о творчестве и торгующий открытками сомнительного содержания; и трагический, захватывающий дух поединок Хоравы — Отелло и Васадзе — Яго в Театре имени Руставели; и Бирман, по-новому, с присущим ей блеском характерности сыгравшая Вассу Железнову; и «Двенадцатая ночь» в оформлении Фаворского в МХАТ 2‑м; и спектакли Завадского в переулке на {127} Сретенке; и «Глубокая провинция» у Дикого; и «Дачники» Бабочкина; и «Аристократы» Охлопкова, про которых Фейхтвангер в книге «Москва 1937» писал: «… спектакль чрезвычайно стилизованный, в высшей степени экспериментаторский и действенный»; и «Интервенция» в постановке Симонова — один из самых остроумных вахтанговских спектаклей, нисколько не шокировавший своей красочно-игровой стихией серьезность темы пьесы…

Память подсказывает все новые и новые имена, и, хотя в середине 30‑х годов в критике уже без стеснения писали о «благодетельной нивелировке», театр жил разнообразно-кипучей жизнью, завершив это десятилетие новыми «Тремя сестрами» Немировича-Данченко, одним из самых глубоких и одухотворенных спектаклей в полувековой истории советской сцены.

Для Немировича-Данченко 30‑е годы начались с работы над «Воскресением»; весь январь 1930 года он вел репетиции инсценировки романа, который когда-то, более тридцати лет назад, самым непосредственным образом повлиял на его взгляды. «Я начал получать верный угол зрения на то, что видел сам раньше»[[99]](#footnote-100) — это слова из его письма Толстому, написанного летом 1899 года под впечатлением только что прочитанных первых частей «Воскресения». Мысль об инсценировке романа у него тогда не возникала, он знал, что молодая труппа Художественного театра не готова к встрече с Толстым-романистом, да и вряд ли Толстой пошел бы на это. Двадцать семь лет спустя, в Голливуде, Немирович-Данченко прочитал сценарий «Воскресения», наспех сочиненную мелодраму, где одним из действующих лиц был сам Толстой, роль которого должен был играть его сын Илья Львович. Этому младшему Толстому он сказал:

«Я нахожу, что знаменитое русское произведение напорчено. Испорчено не только из своих главных идеях, ради которых оно написано, но и в драматическом {128} развитии»[[100]](#footnote-101). Можно предположить, что тогда-то, оттолкнувшись от голливудского образца и споря с ним, он стал подумывать о театральной инсценировке «Воскресения». Ведь репутация этого романа в Художественном театре стояла очень высоко; еще в начале века Станиславский, выступая против теории и практики так называемого амплуа, ссылался на то, как Толстой в «Воскресении» объясняет многосторонность человеческого характера («Люди, как реки»). Следует также иметь в виду, что репетиции «Воскресения» начались в 1929 году, на волне толстовского юбилея; Немирович-Данченко увидел в этом доброе предзнаменование и взял Толстого во многих аспектах его гения: и как великого обличителя угнетения и лжи и как художника-моралиста, чья страстная жажда правды и чистоты человеческих отношений пробивается сквозь туманы поповщины.

Первая задача, то есть *задача обличения*, не представляла для Художественного театра особой трудности, поскольку в толстовских портретах натура исследуется до дна, в ее видимости, сути и характерности, которую Толстой понимал как неправильность, выражающую индивидуальную особенность человека. Известная сложность была только в кажущемся избытке наблюдений, но Немирович-Данченко легко с ней справился. Я вспоминаю сцену суда и всех ее участников и в каждом вижу законченный образ, где-то на последней грани толстовской объективности. Вот когда театр блеснул техникой игры по законам «второго плана» — за несколькими преувеличенными, в меру гротескными чертами мы угадывали характер, перипетии прожитой жизни, слабости, странности, привычки. Правда, нам много помог Качалов, чей текст «от автора» как бы расширил зону видимости театра, включив в нее и мысли Толстого, и внутренний монолог героев, и чисто бытовую информацию, не вмещающуюся в рамки драмы. Но и помимо качаловского конферанса сцена суда сама по себе, ее протокольно-обрядовая сторона, внушительная обстановка зала, пугающая казенной парадностью, вся налаженная процедура судоговорения, безотносительно {129} к сути дела, производили впечатление точно рассчитанной зловещей игры, какого-то бесстыдно торжественного комедиантства, олицетворяющего страшную силу, равно как и страшную бессмыслицу насильнического, полицейски-бюрократического государства. В сцене суда, как и во всей композиции мхатовского «Воскресения», шли рядом и переплетались два мотива — *жестокость* и *нелепость*, подсказанные Герценом и всей русской литературой антибуржуазной революционности. Серьезность этой критики, рядом с выдвинувшейся вперед темой «народной обиды», нашла довольно дружное признание, что и дало Немировичу-Данченко основание назвать «Воскресение» событием в художественной жизни Москвы. Но у театра была еще вторая, более трудная задача, которую я для краткости назову «нехлюдовской задачей».

Ее трудность заключалась в том, что отношение к Нехлюдову в театре было двойственным. С одной стороны, Немировичу-Данченко, как и Чехову, как и самому Толстому, нехлюдовская линия в романе казалась неясной и сочиненной. В 1940 году в заметках «О творчестве актера» он писал, что если «воскресение Катюши» проведено в романе рельефно и до конца обоснованно, то Нехлюдов «остается, в сущности, на полпути». Да и путь спасения с помощью евангельских текстов не внушал доверия Немировичу-Данченко с его устойчивой неприязнью ко всякому благостному юродству. С другой же стороны, он видел в Нехлюдове натуру по-своему глубокую, ничуть не ханжескую, мучительно ищущую корень зла в себе самом и в своем обществе. Театр угнетало бессилие толстовского героя, его бегство из мира реальностей в мир мифа, неясность его будущего, но при этом Немирович-Данченко был убежден в том, что духовная драма Нехлюдова не барская блажь, что это драма оторванности от народа и сознания своей вины перед ним, через которую прошел и сам Толстой и многие русские интеллигенты, испытавшие на себе его влияние и подвергавшие сомнению оправданность культуры, оплаченной ценой угнетения масс. Такого рода сомнения были и у Немировича-Данченко, хотя они не оставили сколько-нибудь заметного следа в его творчестве. В общем отношение театра к Нехлюдову {130} было острокритическим, но не презрительно-ироническим, не третирующим, как о том писали в 40‑х годах некоторые наши историки театра.

Нехлюдовщина, как ее показал МХАТ, — это не просто нравственный изъян личности и «сумасшествие эгоизма», это крах целой системы моральных понятий старого общества, начиная с интеллигентски-кликушеской, близкой к христианству философии искупительной жертвы и кончая барской идеей сострадания к «младшему брату». Театр вел полемику не столько с Нехлюдовым, сколько с нехлюдовщиной, не с лицами, а с идеями, то есть это был высший класс полемики. Вся тяжесть этой задачи легла на Качалова, в роли которого сошлись две черты толстовского романа — его эпичность и публицистичность его монолога. У конферирующего актера (Качалов, по свидетельству В. Я. Виленкина, любил это определение) было много обязанностей в «Воскресении»: он был историком, исповедником, судьей, жертвой, моралистом и просто свидетелем событий — целая симфония исполнялась одним лицом, и смысл ее был не музейный, не ретроспективный. Конфликт драмы принадлежал далекому прошлому — быт в мхатовской инсценировке выступал во всей конкретности эпохи Александра III, в этом смысле Немирович-Данченко был строг до педантичности. Но ведь было у Толстого и нечто выходившее за рамки его времени.

За год до того, как в МХАТ начались репетиции «Воскресения», в двух юбилейных изданиях появилась статья Луначарского, где говорилось, что страшная жажда правды, любви и согласия Толстого делает его близким нам, что мы тоже жаждем этого и это наш идеал, которого самоотречением добиться нельзя. Немирович-Данченко разделял это убеждение, ему, в частности, казалось, что история поруганной любви и борьба духовного начала с животным в «Воскресении» не потеряла своего воспитательно-нравственного значения и в революционном обществе. Мысль эта решительно оспаривалась; между Художественным театром и критикой вульгарно-утилитаристского направления к тому времени уже довольно долго шел спор о том, нужна ли нашей революции полнота духовного опыта человечества. В сочинениях Толстого эта критика видела прежде всего {131} исторический документ, источник информации, материал для познания русской крестьянской революции; что же касается Толстого-художника, то здесь не раз выдвигался такой аргумент, что рядовому читателю нужно потратить семьдесят рабочих часов, чтобы прочесть «Войну и мир», станет ли он их тратить? Известный в 20‑е годы критик и деятель реперткома В. И. Блюм, милый интеллигент в быту и нетерпимый догматик и упроститель в статьях, предлагал такой выбор: одно из двух — либо философия Шекспира и Отелло, либо «идеология женотделов».

Радикализм этого типа Немирович-Данченко воспринимал очень болезненно, но, когда проходил шок, продолжал стоять на своем, повторяя, что русская революция по праву наследует вольнолюбивую и гуманистическую традицию русской литературы. В этой традиции он искал современный смысл, для начала обратившись к Толстому. Ставя Толстого и предлагая свою трактовку нравственной философии романа, Художественный театр рассчитывался и со своим прошлым, вносил поправки и в свое понимание гуманизма. Это был необходимый разбег для режиссерских исканий Немировича-Данченко в 30‑е годы.

У Художественного театра были не только свои традиции, но и свой узаконенный традицией профессиональный жаргон. Известно, что некоторые рабочие термины системы Станиславского прижились и получили права гражданства и в других языках мира. Были свои любимые слова и у Немировича-Данченко, так, например, в 1940 году, задумав большую теоретическую книгу, он продиктовал стенографистке целую главку о *зерне* в творчестве актера и режиссера. Есть упоминание о зерне и во многих других его работах 20 – 30‑х годов. Что же скрывается за этим словом? Как будто бы очевидная, сама собой разумеющаяся, иногда даже вынесенная в название (горьковские «Враги») внутренняя тема роли или спектакля. Но, предупреждает Немирович-Данченко, очевидность эта обманчивая, «схватить сущность» зерна не так легко — публицистическую формулу надо выразить в «личных переживаниях», что всегда очень сложно, да и выбор формулы связан с риском упрощения, {132} с чисто логическим анализом искусства. И потому далеко не всегда удается определить зерно спектакля с такой точностью, как в «Трех сестрах» 1940 года, где формула «тоска по лучшей жизни» стала программной для актеров. Рассуждение о зерне, как и нее другие теоретические обобщения Немировича-Данченко, имело под собой практическую основу. Вспоминая свою работу над «Воскресением», он говорил, что возможны были два подхода к инсценировке «знаменитого русского произведения» — идти от *зерна*, то есть от сути толстовской идеи, или идти от *пересказа*, то есть от формально взятого сюжета романа. В театрах начала 30‑х годов, в том числе и в Художественном, появилось немало таких «мастеров пересказа», и теория зерна и была направлена против их описательно-иллюстративного искусства, не способного исследовать натуру и потому неумело ее повторяющего.

В молодые годы Немирович-Данченко охотно ввязывался в полемику; как литератор он расцветал в прямом споре с противником, на что указывал еще первый его биограф Юрий Соболев. А последнее десятилетие в жизни Немировича-Данченко сплошь окрашено полемикой. Опыт революции опережал опыт искусства, и, очень дорожа традициями, он первый, когда в том была необходимость, поднимал на них руку. В 1926 году он писал Качалову, что «хотя Станиславский утвердился в актерском искусстве на базе “щепкинства”, но это не остановило его от того, чтобы вводить в это искусство такие понятия, что если бы о них услыхал Щепкин, то у него бы волосы на голове поднялись. Он, Щепкин, думал бы, что Станиславский со своим “ритмом”, “праной”, “зерном” покушается на его, щепкинский, реализм и своей настоящей правдой — на благородство его искусства». Между тем это был процесс вполне естественный — Станиславский, веривший в безграничные возможности искусства, считал, что оно «не смеет останавливаться ни на натурализме, ни на символизме, ни вообще на каком-нибудь направлении» и что в своем восходящем движении оно подымется над всеми вершинами прошлого. И потому, при всей преданности щепкинской традиции, он относился к ней без всякого религиозного трепета. Но как ни трудно спорить со {133} своими великими предшественниками, еще труднее спорить с самим собой — Немирович-Данченко испытал это в полную меру, когда в 30‑е годы вернулся к «Горю от ума», «Трем сестрам» и к пьесам Горького. Свои старые мхатовские работы он любил и гордился ими, прекрасно при этом понимая, что они принадлежат уже ушедшему времени. Здесь действовал необратимый закон: в театре даже классические образцы не обладают непреходящей ценностью. Значит, несмотря на великолепные традиции, все надо начинать сызнова и научиться ставить старые пьесы, как новые. Психологически это было совсем нелегко, особенно в отношении Чехова, ведь уже однажды Художественный театр «докопался до его золотоносной руды», и с того времени Немирович-Данченко, в сущности, никогда не расставался с чеховскими образами. Теперь он говорил актерам, что, если его потянет в атмосферу переживаний, совсем им не свойственную, старомодную, пусть они, не смущаясь, ему об этом скажут. Опасения эти оказались напрасными, он не поддался соблазнам старых воспоминаний и старых успехов, и его спор с прошлым открыл нам новые стороны в творчестве Чехова и Горького. Об этом он сам написал Горькому, признавшись, что после «Врагов» по-новому увидел его как драматурга — великого реалиста, в пьесах которого политика стала живой плотью человеческого характера, чем-то внутренним и обязательно обоснованным жизненно объективным движением сюжета. Это высокое признание, как и громадный авторитет Горького, не помешало Немировичу-Данченко спустя несколько лет решительно не согласиться с ним по важнейшему для судеб русского театра вопросу — о месте чеховской традиции в современности. Ставя «Три сестры» в сезоне 1939/40 года, он спорил не только со старым мхатовским пониманием Чехова, но и со взглядом Горького, который незадолго до того, в 1932 году, весьма скептически отозвался о чеховских пьесах как о лирических комедиях, герои которых всю жизнь старались понять, «почему так неудобно сидеть в одно и то же время на двух стульях»[[101]](#footnote-102), недвусмысленно заметив, {134} что меньше всего нам сейчас нужна лирика. Новые «Три сестры» в МХАТ были второй реабилитацией Чехова как драматурга глубоко трагического чувства, столь созвучного историческому моменту, который переживало тогда человечество.

И режиссерские замечания Немировича-Данченко этих лет проникнуты духом полемики. Он, например, пишет директору Художественного театра Гейтцу летом 1931 года, в дни репетиций пьесы Афиногенова «Страх», что следовало бы в эпизодах, где профессор Бородин ставит опыты, выпустить на сцену живых кроликов и крыс. Его нисколько не пугает, что «это в смысле искусства отзывается натурализмом первых шагов Художественного театра». Напротив, он видит в таком полемическом приеме положительный смысл: «В последнее время наш театр так пошел по пути общебанальной театральности, что не худо прописать ему хорошую дозу натурализма»[[102]](#footnote-103). Кролики и крысы — это живой, до предельности наглядный образ быта, материальной среды действия, к которой в те годы театр был очень невнимателен. Но рассуждение о пользе «хорошей дозы натурализма» имело более глубокий смысл. Немирович-Данченко защищает грубую, ничем не прикрашенную правду, потому что при всей ее антиэстетичности она не оставляет места для сентиментальности и резонерства, для услужливой и легко приспособляющейся к обстоятельствам маниловщины, этой живучей, несмотря на все социальные потрясения, идеологии мещанства в искусстве. В книге Л. Фрейдкиной приводится запись из дневника Немировича-Данченко 1909 года: «Сентиментальное искусство — самое вредное для жизни. Оно отучает от героизма, от терпения, выносливости, от борьбы — от всего, что прежде всего надо для жизни». К этой основополагающей мысли Владимир Иванович часто возвращается и в послереволюционные годы. На одной репетиции он говорит: «Патока. Оптимизм такой, будто сладким объелся», — и отказывается продолжать работу над пьесой; на другой: «Игра на улыбке — это штамп. Я объявляю бой улыбке!»; на третьей выступает против конфетного, истрепанного театральностью Шекспира, гуманизм которого находит разрешение в {135} вульгарных happy end’ах; на четвертой внушает актеру, готовящему роль Ленина, что революционная идеология и сентиментальность несовместимы, настойчиво повторяя, что Ленина нельзя играть мягким и добреньким.

У него есть даже своя теория, объясняющая, откуда идет и на чем держится сентиментальность в театре. Первая причина — самая очевидная, это расчет на отзывчивость плохо подготовленной аудитории, на ее неразвитый вкус, ставка на массовый продукт, который не нуждается в тонкостях отделки и хорош своей непритязательностью («… игра… на некоторой дешевке в художественном отношении»[[103]](#footnote-104)). Вторая причина связана с тяготением театра 30‑х годов к психологии и ее потребностью «обжить» и эмоционально оправдать схемы все еще распространенной публицистической драматургии; отсюда и памятные споры об утеплении образа и всевозможные приемы его смягчения сентиментальными красками («… не могу передать, до чего становится мне приторно от этого сентиментализма: “Ах, это замечательно, необыкновенно волнительно, так трогательно, а в сущности говоря, — неверно, неверно, неверно!!”»[[104]](#footnote-105)). И третья причина — более широкого, исторического плана: в основе ее лежало представление, будто революция уже прошла через острые, конфликтные стадии развития, через «время бурь», и теперь, в полосу затишья, известный элемент чувствительности пойдет ее искусству только на пользу. К такого рода сентиментальности, претендующей на то, что она есть частица и знамение эпохи, Немирович-Данченко относился с особой неприязнью, ведь этому предрассудку поддались и некоторые стойкие художники. В самом деле, какой революционный темперамент был у Вс. Вишневского, сколько беспощадности гремело в его голосе, как часто он напоминал нам о долге бдительности. Почему же в его сценарии «Мы, русский народ» Немирович-Данченко услышал уже знакомую мелодию, к какой «ухо так привыкло в нашей литературе боевых сцен, где мужественность и величие содержания уступают сентиментальности»? Популярный в Художественном театре {136} лозунг мужественной простоты — прямой вызов такой подслащенной романтике и ее пафосу вперемежку с чувствительностью.

Образ революции рисуется теперь Немировичу-Данченко в строгих красках. На репетиции «Любови Яровой» он отвергает режиссерские излишества своих помощников и требует, чтобы сцена в ревкоме (первый акт) производила *деловое и серьезное* впечатление, рекомендуя оставить «краску суеты» для штаба белых. Это очень важное замечание, и смысл его в том, что психологическую атмосферу Октябрьской революции невозможно передать в форме лихорадочно-судорожной подвижности и нарочито подчеркнутой пестроты красок, которая будто только и может выразить драматическое движение событий. Революция — это не хаос, хотя в известной степени и стихийный взрыв, разъясняет свою позицию Немирович-Данченко, это «прежде всего — организованность, выдержка, целеустремленность, предвидение будущего»[[105]](#footnote-106).

Отсюда следует, что революционная борьба на всех ее уровнях — от Смольного до провинциального ревкома в «Любови Яровой» — предполагает величайшую сосредоточенность и спокойствие духа даже в самых острых критических ситуациях; только это спокойствие, за которым скрывается громадное внутреннее напряжение, может передать истинный масштаб событий и их серьезность. Мысль о *серьезности революции* часто повторяется в режиссерских уроках Немировича-Данченко 30 – 40‑х годов.

Спустя несколько лет на репетициях «Кремлевских курантов» возник спор, где должно происходить действие пятой картины («Мечта Ленина») — на мосту, как у Погодина, или у кремлевской станы, как того хотели в театре. Мнения разделились, речь шла о том, чему отдать предпочтение — эффектности или естественности в изображении революции, и художник Дмитриев, представлявший точку зрения Немировича-Данченко, оказал: «Эту пьесу надо осерьезить, и в этом смысле вариант со стеной мне кажется более {137} солидным. А вариант с мостом мне кажется более легкомысленным, в нем нет серьезности революции»[[106]](#footnote-107). Как видите, у Немировича-Данченко и у Дмитриева (которого он считал лучшим современным театральным художником и к которому часто обращался в своих воображаемых беседах, планах и фантазиях во время долгой болезни зимой 1942 года в Тбилиси) было полное единодушие. Более того, если попытаться, пользуясь уже знакомой нам терминологией, определить зерно творчества Немировича-Данченко тех лет, правильнее всего будет сказать так: серьезность революции. Эта тема не только таких его спектаклей, как «Любовь Яровая» и «Кремлевские куранты», но и всего цикла классики, начиная с «Егора Булычова». Сюда же примыкают «Враги» и «Три сестры» с их острой нравственной проблематикой, затрагивающей весь круг вопросов современного понимания гуманизма. Ничуть не подновляя исторические сюжеты, эти спектакли отразили и наш текущий день с его трудностями, с предчувствием уже близкой войны, с растущим сознанием, что революции еще предстоит защищать свои завоевания. И это мужественное отношение к будущему, как и ощущение близости «сороковых роковых» годов, дало тон режиссерским исканиям Немировича-Данченко последних лет.

Работу над «Булычовым» в Художественном театре начал Станиславский, потом он заболел, и уже в процессе репетиций руководство постановкой взял на себя Немирович-Данченко. Это случилось осенью 1933 года, примерно через год после премьеры «Булычова» у вахтанговцев. Ни с чем не сравнимый успех Щукина и его товарищей по театру был еще так близок, что с ним нельзя было не считаться. Да и самому Немировичу-Данченко очень нравилась игра вахтанговцев, но его взгляд на пьесу Горького был другой. Отдавая должное их изобретательной театральности, он находил ее несколько чрезмерной, пожалуй, слишком щегольской, и не соглашался с ярким и резким {138} уклоном тогда еще молодой режиссуры в «фельетонную политику». В пьесе Горького он искал своей темы *серьезности революции*. И когда в апреле 1934 года Горький пришел на мхатовский спектакль и, обратившись к его участникам, вежливо их поблагодарил (вот дословная запись Леонидова: «Нужно что сказать, а я говорить не умею. Хорошо, глубоко. Почему вы говорите “до́лги”, не “долги́”? У Вахтангова — гротеск. Ну вот, все, отпустите меня домой»[[107]](#footnote-108)), Немирович-Данченко искренно обрадовался этой сдержанной похвале, потому что в чисто театральном плане его задача в том и состояла, чтобы вахтанговскому гротеску противопоставить всевозможные углубления в быт и текст.

Что он имел в виду, говоря об «углублении в текст», в общем ясно; об этом даже написаны воспоминания В. Сахновского, из которых мы узнаем, какое значение придавал Немирович-Данченко словесному действию в «Булычове», обращая внимание исполнителей на ритм горьковской фразы, на ее афористичность, многозначность, на ее зависимость от внутреннего движения образа, на своеобразие ее пунктуации. Это была хорошая школа для актеров, часто тогда жаловавшихся в своей среде, да и в печати, на бесхарактерный, абстрактно-публицистический, безмускульный либо же сознательно усложненный и стилизованный до полной невнятицы язык современных пьес. Труднее понять, какой смысл он придавал требованию «углубиться в быт». Несомненно только, что та часть критики, которая увидела в мхатовском «Булычове» возвращение вспять, к натурализму начала века, к галерее «Детей Ванюшина», к передвижничеству с его «кусками и кусочками» житейской правды, продемонстрировала свою очевидную предвзятость. Конечно, можно сослаться на то, что и сам Немирович-Данченко в письме к Станиславскому, написанном через несколько дней после премьеры «Булычова», назвал свою постановку «театрально-натуралистической». Но мы ведь помним, что в начале 30‑х годов натурализм на его языке — это нечто равнозначное, какой-то эквивалент грубой, ничем не прикрашенной правды, самой своей {139} очевидностью устраняющей сентиментальный фон, что это одна из возможных сознательно полемических форм того художественного максимализма, к которому он призывал театр.

В это время он часто думает о симфоническом построении драматического действия, в идеале добиваясь, чтобы материальная обстановка в театре приобрела такую или почти такую же духовную выразительность, как и мир живых чувств, чтобы внешность жизни во всей ее калейдоскопичности была в одном созвучии с психологической ситуацией драмы. Для этого он с тщательностью разрабатывает в «Булычове» житейски характерные, в том числе и мимические сцены, в которых невнимательная критика увидела только паузы и ненужные детали, задерживающие и без того прозаическое течение спектакля; а он видел трагическую подлинность быта дома Булычова, где сошлись патриархальный XIX век, еще близкий Островскому, и начало нового века с его модными европейскими влияниями и лихорадкой предпринимательства, ханжество церкви и бесстыдство буржуазных нравов, верноподданнические чувства и жадные поиски революции… Правда, идея симфонизма не нашла поддержки в работе К. Юона, превосходного бытописателя, предпочитающего, как это хорошо известно ценителям его искусства, умиротворенные краски. В декорацию «Булычова» можно было долго вглядываться, поражаясь обстоятельности фантазии художника и все новым, не сразу себя обнаруживающим, как бы запрятанным вглубь подробностям обстановки солидного провинциального, хотя явно тяготеющего к столице, купеческого дома. Но в его спокойной, чуть торжественной неподвижности, только поверхностно задетой современностью, невозможно было почувствовать атмосферу бурно нарастающей трагедии, которую имели в виду Горький и Немирович-Данченко. Так определилось противоречие между предметным миром этого спектакля, миром застывшим, старательно декорированным, глухим к окружающим переменам, и ритмом драмы, взрывчатым, напряженно-стремительным, насыщенным драматизмом событий.

На одном полюсе спектакля был Юон, на другом Леонидов. 14 декабря 1933 года, в день, когда репетиции {140} пьесы были перенесены на сцену, Леонидов записал в своих дневниках: «Жажда жизни — это жажда наслаждения и жажда знания»[[108]](#footnote-109). Из этой двузначной фаустовской формулы он взял для Булычова только ее вторую часть: трагедия горьковского купца в трактовке актера начинается с пробуждения его духа, с опыта самоанализа; эта первая ступень познания ведет его дальше к всеобщей ревизии, которая уже задевает мир, лежащий вне его, весь порядок жизни, всю социальную иерархию старой России. Поток новых идей, дух критики и связанные с ней открытия так захватывают мхатовского Булычова, что для «жажды наслаждений» у него не остается ни времени, ни охоты. Вот почему бунт Леонидова был прежде всего бунтом возмущенной мысли, без того подчеркнуто реального, житейски-бытового начала, которое представлял в спектакле Юон. У леонидовского Булычова, даже в преследующем его страхе смерти, преобладал философски-психологический мотив, его не просто пугает близость надвигающейся катастрофы, предчувствие неотвратимого конца, он возмущается бессмыслицей смерти вообще, оскорбительной жестокостью небытия. Немирович-Данченко с известной осторожностью отнесся к этой драме идей, взятой в ее отвлеченности, вне отчетливых бытовых мотивировок, и писал Горькому, что рядом со сценами «большого потрясения» некоторые «куски роли» в игре Леонидова «пропадают, как будто бы даже тяготят его»[[109]](#footnote-110). Отмечая эту дисгармоничность, затруднившую восприятие спектакля и отразившуюся на его массовом успехе, нельзя забывать, что в искусстве анализа Леонидов превзошел многих своих товарищей по роли, в том числе и знаменитых. На стороне мхатовского Булычова было много преимуществ — он лучше видел пороки своего общества, он глубже понимал ход событий, он яснее сознавал безнадежность своего положения, что придавало его фаустовской жажде знаний особенно возвышенный характер. В целом же старое классовое общество в этом дисгармоничном образе Булычова поднялось до вершин самопознания, и тема {141} революции предстала перед нами во всей своей исторической неизбежности, к чему более всего и стремился Немирович-Данченко как режиссер спектакля.

Через полтора года после «Булычова» Художественный театр поставил «Врагов»; это была высшая точка его сближения с Горьким, небывалый даже по сравнению с таким классическим спектаклем, как «На дне», пример их единомыслия. Немирович-Данченко теперь без колебаний пошел за Горьким и до конца принял его взгляд на русскую революцию и философию гуманизма. Критика это единодушно отметила, и, видимо, чтобы особо подчеркнуть заслуги постановщика «Врагов», профессор С. Дурылин в книге «Горький и театр» писал, что, растворившись в тексте пьесы до полной неразличимости, он предстал перед нами в «шапке-невидимке»[[110]](#footnote-111). Нашему читателю эта похвала покажется странной. И не без оснований. В самом деле, разве великая реформа МХАТ на рубеже века не была направлена против анонимной режиссуры, против задававшего тон в старом театре господина «сие есть тайна», по остроумному выражению Немировича-Данченко? И как связать эту апологию безличности с лирической темой, так заметно отразившейся в постановках Немировича-Данченко? У похвалы Дурылина было только одно основание — крылатая фраза о режиссере, который должен умереть или (в смягченном варианте) потонуть в актерском творчестве. Но ведь эти слова Немировича-Данченко, справедливые в отношении каждого актера в отдельности, не имели в виду спектакль как целое, во всех звеньях его художественной организации. И стоит ближе познакомиться с мхатовскими «Врагами», чтобы убедиться в том, какой оригинальной и современной была их режиссура.

По поводу современного значения «Врагов» высказывалось много мнений. Пожалуй, самое радикальное из них принадлежит С. Дурылину, который в только что упомянутой нами работе писал, что МХАТ, «отвергая всякий историзм, исходил из убеждения, что {142} пьеса Горького глубоко современна»[[111]](#footnote-112). Как видите, слова меняют свой смысл, и эта похвала звучит для нашего уха по крайней мере как упрек. Жаль, конечно, что высокообразованный исследователь профессор С. Дурылин так легко, я сказал бы, с некоторым избытком инициативы, поддался предрассудкам антиисторизма. Но ведь и по существу вопроса он был совершенно неправ, и мы готовы скорее склониться к точке зрения «Комсомольской правды», рекомендовавшей молодым читателям посмотреть мхатовский спектакль, чтобы получить представление о целой полосе русской жизни кануна 1905 года. Правда, и в этом случае нужны известные уточнения: не следует рассматривать «Врагов» в МХАТ в грубо прикладном смысле как оживший «памятник прошлого», как поучительную иллюстрацию к «истории классовой борьбы в России». Такой музейный подход был чужд Немировичу-Данченко, для которого самым привлекательным в творчестве в эти последние годы жизни был *дух исследования*. История во «Врагах» интересовала его не сама по себе, в ее замкнутости и остановившемся движении; он видел в ней связь с последующим днем, прообраз будущего, пока еще не развитые, но уже вполне наметившиеся идейные конфликты, с которыми в дальнейшем столкнется русская революция на разных ступенях ее развития. И чем ближе он держался истории, тем ясней ему была эта нить преемственности. Здесь его ждали многие открытия.

Одна из самых ярких фигур революционного лагеря во «Врагах» — рабочий Левшин. И не случайно Плеханов еще в 1907 году в статье «К психологии рабочего движения» назвал его социалистом по убеждению. Режиссеры 30‑х годов отнеслись к Левшину гораздо более критически, поставив ему в вину избыток интереса к нравственной сфере жизни, впрямую не связанной с политикой. Сомнения вызывал самый психологический тип этого рабочего с его склонностью к проповедничеству и недостатком деловитости. Даже внутри МХАТ существовало мнение, что подлинные революционеры во «Врагах» немногословны, потому что заняты делом. («Рабочие не рассуждают, {143} а действуют», сказано в заметке группы молодых актеров — участников массовых сцен во «Врагах», напечатанной в газете «Горьковец» 17 ноября 1935 года.) Немирович-Данченко думал иначе: в столкновении двух классовых сил во «Врагах» он придавал большое значение идеологическому спору, и здесь рассуждающий Левшин как нельзя более к месту, ведь условия конспирации не стесняют его, как, например, профессионального революционера Синцова. Для старого малопросвещенного рабочего, пришедшего к революции по классовому инстинкту, это трудная задача, но он хорошо с ней справляется потому, что диалектику общественных отношений выражает на общедоступном языке моральных понятий, вроде знаменитой фразы о копейке, которую надо уничтожить, чтобы люди не враждовали и не теснили друг друга. Здесь-то и начинаются открытия Немировича-Данченко.

Открытие первое. У Левшина в Художественном театре была своя историческая традиция — прямой потомок русских правдоискателей, он, как и они, очень дорожит нравственными ценностями. Но сознание цели, непосредственной и конкретной, придает его общегуманистической программе тот элемент революционности, какого не было у предшественников Левшина — созерцателей и мечтателей по преимуществу. Эволюция правдоискательства начиная с 80 – 90‑х годов в ряде случаев шла у нас в сторону религиозного народничества, толстовства, христианской идеи всечеловечности и т. д. И тем важней заслуга Немировича-Данченко, прекрасно показавшего, что выстраданная угнетенными классами России жажда нравственного устройства жизни нашла свое продолжение в *социалистическом идеале*.

Открытие второе касается *гуманизма нашей революции*. Если вспомнить европейскую хронику 1935 года в ее зловещей последовательности, начиная с «дипломатии взлома» Гитлера и кончая вторжением фашизма в Абиссинию, то станет ясно, что идея гуманизма остро нуждалась тогда в защите. В Художественном театре это хорошо понимали, и Немирович-Данченко, говоря на репетициях «Врагов», что в работе каждого актера «важнейшим этапом» должно быть «накапливание чувства ненависти», не упускал {144} из виду общечеловеческий смысл пьесы Горького. В полном согласии с режиссером молодой Грибов, ему было тогда тридцать три года, в роли старого Левшина решительно вступался за «отравленное медью» человечество. Эти слова в 1935 году звучали еще более внушительно, чем за двадцать девять лет до этого, когда пьеса была написана. Мхатовский Левшин верил в добрый разум истории, но при этом трезво оценивал трудности предстоящей борьбы. В третьем акте у него есть реплика о том, как страдала его душа, когда однажды палкой он убил зайца. Большинство театров толковали эти слова в юмористическом духе, тем более что у Горького в ремарке сказано «смеется». Грибова не смутила реплика Левшина; по видимости сохраняя ее издевательски-насмешливую интонацию, он нашел в ней серьезный смысл. Дело, разумеется, не в бедном зайце, которого он пожалел, дело в том, что по самой его природе Левшину противно всякое насилие. Он отлично понимает его необходимость и веско говорит: «Злого и убить. Добрый сам помрет»; он понимает, что враждебную силу можно сломать только силой, он сторонник гуманизма деятельного и действенного, и все-таки в самой основе, в конечном принципе — он против насилия. Революционная борьба освящена для Левшина высоким сиянием человечности, и впереди он видит общество, свободное от вражды и угнетения. Помимо ближней, так сказать, тактической цели у него есть и цель дальняя, перспективная, историческая, и он знает, какой нелегкий путь ведет к ней.

В воспоминаниях о Ленине Горький приводит хорошо известные слова Владимира Ильича о том, как ему хотелось быть добрым, слушать музыку, гладить людей по головкам, «а сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми. Гм‑гм, — должность адски трудная!» «Должность честных вождей народа — нечеловечески трудна»[[112]](#footnote-113), — пишет от себя Горький. К этому можно добавить, что и должность честных рядовых революционеров очень нелегкая. Хочется {145} быть добрым, а добрым пока что быть нельзя. Такой и была тема Левшина в мхатовских «Врагах», подсказанная Немировичем-Данченко и близкая его пониманию гуманизма в середине 30‑х годов.

Вокруг идеи добра в мхатовском спектакле завязывается конфликт. Фабрикант Бардин ведь тоже считает себя гуманистом и верит в свое призвание миротворца. Качалов придумал для него грим, выражающий вздорность, растерянность и ожесточение одновременно. Обычно даже глупых людей он старался показать в чем-то умными, здесь же перед нами был портрет до конца заурядного человека, уже основательно слинявшего в свои сорок пять лет. Гротеск актера строился на мотиве типичности и повторяемости: Захар Бардин такой же, как все другие благожелательные либералы из среды русской буржуазии, ничем их не хуже; во веяном случае, пока обстоятельства его не прижмут, он не делает особых гадостей и гордится своей умеренностью и моральными правилами. Суть образа этого добропорядочного барина заключалась в том, что вся мера его ханжества и низости обнаруживается в критической ситуации, когда нельзя найти уклончивое решение. Оппортунизм по природе бесхарактерен, но в предписанной им тактике есть последовательность — поставленный перед необходимостью выбора, Бардин с высот общечеловеческой абстракции опускается до самого очевидного шкурничества.

Бардин, как и Левшин, в конце концов открыто признает необходимость насилия. Но во имя чего? Здесь и проходит граница между моралью угнетаемых и моралью угнетающих.

Спустя несколько лет роль Бардина, в очередь с Качаловым, стал играть Кедров, и Немирович-Данченко, отметив виртуозную технику актера, поделился некоторыми сомнениями по поводу его замысла: «Вы идете рисовать, — писал он Кедрову в сентябре 1940 года, — технически оч[ень] умело, бытовую фигуру, которая сама по себе и не требует сильного захвата. А надо идти с чувством *смертельной борьбы за существование*»[[113]](#footnote-114). Раз так, жанровые краски, какими {146} искусными они ни были бы, сразу тускнеют, и в образе либерального фабриканта актеру надо увидеть одно из воплощений той переломной эпохи, насыщенной страстями и предчувствием великих перемен. Близость революции, близость развязки — по мысли Немировича-Данченко — определяет мотивы и конфликты драмы, и даже в маниловщине Бардина скрывается звериная предусмотрительность буржуа-оппортуниста, который хочет с наибольшими для себя удобствами, ценой уступок и маневрирования, пережить надвигающийся кризис. Конечно, «добрый хозяин» в чисто психологическом плане отличается от «злых хозяев» в пьесе. «Кисель и мямля», он ищет обходных решений, но, коль скоро шатаются устои его благополучия и бури врываются в его хорошо обжитой мир, «добрый хозяин» не выбирает средств борьбы и с тупым ожесточением отстаивает свои привилегии. Правда, по вялости натуры ожесточения хватает ему ненадолго, он быстро выдыхается и сникает, но от этого ничуть не становится лучше.

Любопытно, что во время гастролей Художественного театра в 1937 году в Париже в отзывах французской критики было отмечено тартюфство Бардина, которое становится особенно опасным в беспокойные дни истории. А беспокойные дни были уже близко, и раздробленное, мещански-оппортунистическое сознание русского фабриканта начала века, его празднословие и обскурантизм вызывали прямые ассоциации с современным капитулянтством, расчищающим путь фашизму.

В мхатовских «Врагах» история вторгалась в современность разными путями; это уроки революционного гуманизма Левшина, повторяющееся во многих новейших вариантах холопство «либерала» Бардина, близкая к фашизму идеология расового избранничества и власти элиты братьев Скроботовых, трагедия так называемой «третьей группы» — интеллигенции, бессильно застрявшей на полпути, не примкнувшей ни к одному лагерю. Сколько их было — идей и судеб, взятых из русской действительности начала века и не утративших своего значения и три десятилетия спустя… Здесь скрещивалось несколько эпох, аспекты политики и морали, искусство памфлета и искусство анализа, и, чтобы сохранить в этой пестроте впечатлений {147} историческую основу драмы, ее стройность и цельность, понадобилось все искусство композиции Немировича-Данченко.

Характер его репетиционной работы в это последнее десятилетие мало изменился. Как и раньше, он встречался с актерами в дни вступительных бесед, потом занятия вели его помощники, и только когда роли были уже вчерне разучены и начинался долгий период исканий и проб, он появлялся снова. В эту самую интересную для него пору репетиций на глазах труппы часто происходило чудо: «Человек с бородой, небольшого роста, лощеный старик с брюшком, — вспоминает А. Степанова, — начинал ходить по сцене мелкими шагами», и непостижимым образом вдруг открывалась вся «человечность поведения»[[114]](#footnote-115) и прояснялся облик героев пьесы, даже если это были чеховские Ирина или Маша. Не удивительно, что актеры дорожили его уроками-импровизациями, зная, что он обязательно укажет на какие-то новые и очень существенные психологические закономерности, которые они, при всей профессиональной натренированности, почему-то упустили. Дорожил встречами с актерами и Немирович-Данченко, может быть, ради этих открытий на репетициях он занимался режиссурой до последних дней жизни. Но воли своей фантазии и теперь не давал, утверждая, что у театра есть свои незыблемые, как в музыке, конструктивные принципы, и когда их нарушаешь, потом за это тяжело расплачиваешься. Так было, например, с его громоздкой неслаженной дореволюционной постановкой «Бориса Годунова» (сезон 1907/08 года). «Враги» еще раз ему напомнили о законах гармонии в театре; он писал Горькому, что художественные портреты в его пьесе расставлены как в «умной шахматной композиции». Сравнение не случайное и близкое режиссерской идее мхатовского спектакля, построенного с целесообразностью математической машины.

В режиссуре Немировича-Данченко 30‑х годов столкнулись два направления — не раз упоминавшийся на этих страницах *художественный максимализм* с его размашистостью и повышенной выразительностью {148} игры, допускающей самые резкие преувеличения, и традиционный для МХАТ интеллигентски приглушенный *чеховский «второй план»* с его скрытыми психологическими глубинами. «Враги» явно тяготели к максимализму, хотя, при заметном ожесточении и свободе импровизации, не переступали определенных и довольно строгих границ, необходимых всякому искусству, чтобы оно не теряло своей формы в потоке случайностей. Эта тема свободы творчества, для высшего выражения которой нужен идеально осознанный порядок, — одна из центральных в теоретических размышлениях Немировича-Данченко тех лет. «Разница в самочувствии может быть на волосок, но этот волосок имеет решающее значение», — говорил он актерам на репетициях. В таких микровеличинах режиссура во «Врагах» отсчитывала время, и оно шло быстро, в хорошо обдуманных темпах, иногда, для контраста, задерживаясь на паузах, а потом снова торопясь вперед. И эта рациональная, «шахматная» схема с безупречной логической последовательностью ввела нас в «насыщенную страстями и гневом атмосферу» драмы.

В свое время критика на Западе (например, американец Оливер Сейлор, автор книги «В стенах Художественного театра», изданной в Нью-Йорке в 1925 году) много писала о том, что для самых «беспокойных ситуаций» МХАТ умеет находить самую гармоническую форму. Похвала эта требует одного уточнения: мхатовскую гармонию нельзя понимать как милую безмятежность или застывший покой. Напротив, самые лучшие режиссерские работы Немировича-Данченко как раз те, где образцовая налаженность действия только подчеркивает его исходную конфликтную природу, где из гармонии искусства возникают дисгармонии жизни, как это было в «Карамазовых» или четверть века спустя во «Врагах».

Зимой 1933 года на встрече с руководителями самодеятельных коллективов Мейерхольд, отвечая на вопрос об его отношении к системе МХАТ, сказал, что знает ее достоинства и считает, например, Москвина — актера, «вздыбливающего роли» и критически относящегося к «явлениям, которые он изображает», своим единомышленником. При этом Мейерхольд поспешил предупредить слушателей, что «насчет переживаний {149} надо быть очень осторожным», потому что, влезая в роль по уши, легко потерять себя и свое мировоззрение и заговорить с чужого голоса.

Год с небольшим спустя на репетиции «Врагов» Немирович-Данченко тоже делился своими соображениями о тенденциозности в театре, выдвигая мотив политики как решающий в горьковской пьесе. Однако в актерском перевоплощении он не видел угрозы для социалистической идеологии. Соглашаясь с тезисом Мейерхольда, говорившего, что актер должен быть прокурором образа, Немирович-Данченко от себя добавлял: но жить при этом его чувствами. Это задача более трудная, так как помимо ясности тенденции требует веских доказательств и психологического исследования. Уходя в переживания роли и сливаясь с ней, актеры во «Врагах» не поступались своими принципами, и не только потому, что Горький был их союзником и наставником и они смотрели на прошлое его глазами. Здесь действовал общий принцип: быть прокурором образа в мхатовской версии — это значило добраться до его корня, до психологических глубин, и потом уже во всеоружии знания предъявлять улики и выносить суждения. На языке Художественного театра такое отношение к искусству называлось партийно-пристрастным.

Еще до выпуска горьковской премьеры, в августе 1935 года, Немирович-Данченко в письме к Сахновскому из Берлина изложил план постановки «Анны Карениной». Письмо это много раз потом печаталось, цитировалось, и мы не станем его пересказывать. Напомним только о некоторых соображениях режиссера относительно характера будущей инсценировки. Вкратце они сводятся к следующему: поскольку роман в его всеобъемлемости нельзя перенести на сцену, нужно идти на жертвы и в громадности толстовской картины, в этом захватывающем масштабами мироздании, определить *свою тему* и сосредоточиться на ней, отсекая все, что впрямую с ней не связано («в нашем спектакле дается почти полностью линия Анны»[[115]](#footnote-116)). По такому принципу избирательности {150} и экономии строилась мхатовская инсценировка. Несомненно, это была умелая композиция, но, перечитывая ее теперь, задаешь себе вопрос — как удалось театру на основе текста, взятого у Толстого вне полноты связей романа, в оторванности и замкнутости одного сюжета создать свой знаменитый спектакль?

В разгар работы над «Анной Карениной», в апреле 1876 года, словно предостерегая будущих инсценировщиков, Толстой писал Страхову (слова эти хорошо известны, но я напомню их): «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится»[[116]](#footnote-117).

Чтобы отыскать «сцепление», в театре нужно было прежде всего восстановить толстовские характеры в их утраченной подлинности, чему Немирович-Данченко посвятил много репетиций. Он держал в памяти весь роман, и его режиссерский комментарий опирался на авторитет заново прочитанного Толстого. Задача, которую ставил перед собой театр, была в равной мере аналитической и информационной — расширить содержание инсценировки до границ романа, заимствуя не слова, а скрытый в них смысл.

Примером такого обогащения текста может служить пятая картина инсценировки, в которой Анна сообщает Вронскому о своей беременности. Слова здесь подлинные толстовские, но, взятые вне «сцепления» романа, они казались вписанными чужой рукой. И этому прозаическому и поверхностному диалогу влюбленных театр вернул драматизм первоисточника. Ведь что, собственно, означала легкость мыслей Анны в этой сцене? Из романа мы знаем, что Вронский несколько раз пытался вместе с Анной обсудить ее положение и как упрямо она тому противилась: «Ей так становилось страшно за то, что она сделала, что она не рассуждала, а как женщина старалась только успокоить себя лживыми рассуждениями и словами…» Эта толстовская ремарка и подсказала {151} «второй план» роли Тарасовой в пятой картине. Немирович-Данченко справедливо указывал, что психологическое состояние Анны нельзя свести к какому-либо одному признаку, одновременно она испытывает «чувство стыда, радости и ужаса», но ее сильная и честная натура в эти минуты более всего боится правды, непреложности фактов, с которыми не может справиться. Невозмутимый, легкомысленно насмешливый тон, как будто безразличный к себе и ко всему вокруг, — это только защитная реакция, выражающая крайнюю степень душевного смятения Анны. Толстой очень любил Анну и восхищался нравственной свободой и незамутненностью ее внутреннего существования, но его пророческое ясновидение оказалось сильнее этой любви. «Он имел привычку, — писал Тургенев, — необыкновенно проницательным взглядом своих глаз насквозь пронизывать человека, когда ему казалось, что он фальшивит». Этот безжалостный суд не пощадил и Анну, и Немирович-Данченко придавал большое значение ее наигранному тону и неестественному оживлению в важной для дальнейшего развития драмы пятой картине. По мысли Владимира Ивановича, *слияние контрастных красок* — характернейшая черта толстовского реализма, и поиски этого синтеза проходят через все репетиции «Анны Карениной».

В романе Левин, восхищаясь красотой Анны, ее умом, образованностью, правдивостью, простотой, чувствует к ней одновременно нежность и жалость, удивляющие его самого («… какая удивительная, милая и жалкая женщина»). Восхищение и жалость — чувства, плохо уживающиеся друг с другом, но Немирович-Данченко относился к Анне именно так, *по‑левински*. И заметим, что сила духа толстовской героини в театре только еще больше оттеняла ее беззащитность. В мхатовской Анне была не только одухотворенность, в ней было еще плотское земное начало. Нельзя забыть, например, как, отвечая на реплику Вронского, укоряющего себя в том, что он причинил Анне столько горя, Тарасова, мягко улыбаясь, чуть задумчиво говорила: «Я — как голодный человек, которому дали есть. Может быть, ему холодно, и платье у него разорвано, и стыдно ему, но он не несчастлив…» В глазах Анны было такое «сияние счастья», а в словах {152} такое сознание осмысленности, насыщенности и физиологической полноты жизни, что это даже шокировало некоторых строгих судей-моралистов 30‑х годов. Мотив не новый в отношении критики к толстовскому роману. Еще в 70‑х годах Катков, редактор-издатель «Русского вестника», на страницах которого печаталась «Анна Каренина», считал чрезмерным и хотел бы притушить реализм сцены физического сближения Анны с Вронским. Толстой отверг эти притязания: «В последней главе (имеется в виду одиннадцатая глава второй части романа. — *А. М*.), — писал он Каткову, — не могу ничего тронуть. *Яркий реализм*, как вы говорите, есть единственное орудие, так как ни пафос, ни рассуждения я не могу употреблять. И это одно из мест, на котором стоит весь роман. Если оно ложно, то все ложно»[[117]](#footnote-118). Немирович-Данченко — давнишний сторонник «яркого реализма» Толстого, реализма без прикрас и смягчений, и теперь видел в нем единственно надежный путь реконструкции романа на сцене. И поэтический образ Анны очень выигрывал от того, что она была совершенно земной женщиной. И это плотское начало со всеми его человеческими инстинктами придавало особую остроту ее нравственным страданиям.

Обращали на себя внимание и контрасты в образе Каренина. На одной из репетиций Немирович-Данченко сказал Хмелеву, что Анна в лице Каренина встречает «гранитные набережные Невы», поясняя свои слова: «Я хочу, чтобы все мысли Каренина были *крупные*. Это ходит “свод законов”, прописная мораль, катехизис. Вы всегда носите в себе мораль, не играете в закон, а сами — закон»[[118]](#footnote-119). Хмелев так и вел эту роль, с той только поправкой, что рядом с силой Каренина показывал его бессилие. Уже в самом начале спектакля выяснялось, как не подготовлен этот влиятельный сановник, по роду своих государственных замятий привыкший иметь дело с «отражением жизни», к встрече с самой жизнью. Когда Анна в сцене «Шпильки» (во время разговора с Карениным она вынимала из волос шпильки, приготовляясь ко {153} сну) не пожелала даже выслушать его веские доводы, он понял, что отныне их отношения будут развиваться независимо от его воли и намерений. Правда, того тупого отчаяния перед будущим, о котором Толстой говорит в романе (десятая глава второй части), у него не было. Каренина в МХАТ угнетала пока заметная только ему искусственность и стесненность поведения Анны, и их растущее отчуждение, и непонимание того, что из этого может произойти, и чувство беспомощности перед новыми и непредусмотренными обстоятельствами, которые, видимо, круто повернут его жизнь. Человек, олицетворяющий идею и незыблемость закона, он со страхом теперь думал о том, что теряет всякую точку опоры. И это на фоне импозантной мощи императорского Петербурга, его высшей и всесильной бюрократии, его торжественно неподвижных форм жизни, соединивших в себе черты новой цивилизации и старого крепостничества.

Еще острей прозвучала тема закона и его носителя в сцене у адвоката. Ее смысл в том, что адвокат пользуется теми же приемами мышления, что и Каренин, только в торгашеской, вульгарной оболочке. Каренин у адвоката опять встречается с жизнью не в условной сфере отражения, а в самой ее подлинности. В ранней работе Маркса «К критике гегелевской философии права» говорится, что так как бюрократия делает «формальные» цели своим содержанием, то она повсюду вступает в конфликт с «реальными» целями. «Она вынуждена поэтому выдавать формальное за содержание, а содержание — за нечто формальное»[[119]](#footnote-120). Иными словами, действительная жизнь представляется бюрократии мертвой, ибо мнимую она принимает за сущность. Каренин — классический пример такой подмены понятий, такого антагонизма реальности и мифа, такого слияния палача и жертвы в одном лице. Эта двойственная природа толстовского героя с его контрастами сути и формы и нашла выражение в игре Хмелева. Критика много тогда писала о знаменитой фразе Каренина: «Я муж твой и люблю тебя», о его признании в любви, прозвучавшем как злая угроза. Вот мера «братания невозможностей» в этом мхатовском спектакле.

{154} Если по стенограммам репетиций попытаться восстановить режиссерский замысел «Анны Карениной» в его развитии, то окажется, что по тенденции он близок к авторской редакции вариантов романа, впоследствии опубликованных в двадцатом томе Полного собрания сочинений. В завершающей этот том статье Н. Гудзия мы читаем, что эволюция главных героев романа, по мере развития творческого процесса, сказывалась в том, что «Анна постепенно Толстым морально повышалась, а Каренин снижался. В известной мере такое снижение характерно и для образа Вронского»[[120]](#footnote-121). Точно такую же картину мы наблюдаем и на репетициях в Художественном театре. Так, в ранних вариантах романа подчеркивалось беспечное начало в характере Вронского. В последующих переработках от этого мало что осталось и явственно проступили прозаические черты блестящего флигель-адъютанта, например его педантизм. И в театре от веселой жажды жизни красавца конногвардейца мало что осталось, для этого мхатовский Вронский был слишком серьезен и слишком озабочен сперва своим чувством, а потом всякими невзгодами, связанными с этим чувством. С другой же стороны, в его любви было мало и вертеровского, несмотря на ее трагически-жертвенный характер. Вронский ради Анны идет на многие испытания и потери, и в театре считали, что не следует преуменьшать тяжесть этих потерь. Но поступает он так в последнюю, самую трудную, кризисную полосу их отношений, по голосу долга, а не любви, в силу свойственного ему взгляда на то, как должен вести себя порядочный человек из общества, оказавшись в его положении. Этому моменту нравственной обязанности, «повышенного джентльменства» и рыцарства Вронского мхатовская режиссура придавала большое значение, что и отразилось в игре Прудкина.

Реконструкция романа на сцене потребовала долгих репетиций, в которых помимо Немировича-Данченко приняли участие В. Сахновский — серьезнейший знаток творчества Толстого, В. Дмитриев, к тому времени прочно связавший свою судьбу с МХАТ, и прекрасно подобранный актерский ансамбль, начиная {155} со старейшей Лилиной и кончая недавно вступившим в труппу Петкером. Но представить зрителю 30‑х годов Толстого во всей мощи его художественного гения — это значило дать ему свое, современное толкование. И не только в смысле остроты изображения «верхов» старой России с их растленностью нравов и фарисейством. В конце концов, это была вполне очевидная задача, и речь могла идти только о том, чтобы сразу же, с «первого занавеса», ввести зрителя в атмосферу императорского Петербурга с его мертвящим величием и духовным запустением. Здесь ничего не надо было выдумывать, шел двадцатый год революции, и советский театр уже создал свою традицию «расчета с прошлым». Гораздо трудней было, сохраняя историческую дистанцию, повернуть моральную проблематику толстовского романа к текущему дню. Но ради этого Немирович-Данченко и ставил «Анну Каренину».

В дневниках С. А. Толстой за март 1877 года приводятся слова Льва Николаевича, однажды сказавшего, что в «Войне и мире» он любит мысль *народную*, а в «Анне Карениной» мысль *семейную*, понимая под этим весь комплекс нравственных вопросов, связанных с частной жизнью человека. В искусстве 30‑х годов «мысль семейная» не пользовалась расположением авторов и критики. Шумные дискуссии предыдущего десятилетия с их скандально-люмпенски-анархистскими лозунгами бесконтрольной свободы личности теперь были смешным анахронизмом. А новая мораль, если брать ее семейный аспект, складывалась медленно, и от крайностей мелкобуржуазной распущенности пришла к другой крайности — навязчивому пуританизму и грубой регламентации интимной стороны жизни человека. Между тем новое общество, достигнув высокой степени зрелости, нуждалось в самопознании и выработке импонирующих ему нравственных норм. Опыт великой русской литературы XIX века был здесь как нельзя более кстати, и «Анна Каренина» с ее трагедией высокой и непонятой любви стала одним из самых популярных спектаклей второй половины 30‑х годов. Толстовскую «мысль семейную» Немирович-Данченко решил так: он рассматривал Каренина и Вронского как характернейших представителей своей эпохи и класса, требуя, чтобы при всей {156} резкости портретов в них заметно проглядывали *черты типа*, нечто «гуртовое, оптовое, дюжинное» (Герцен). В противоположность тому в образе Анны, которая ведь тоже есть «плоть от плоти и кровь от крови» высшего русского дворянства, он искал беспокойное *индивидуальное начало*, подымающееся над границами обязательной типичности. Семейная драма строилась на столкновении неумолимости быта и нерасчетливости мечты, или, как говорил Немирович-Данченко, конфликта торжественного рабства и натуральной свободы.

Здесь надо сказать несколько слов об идеализации и объективности в мхатовском спектакле.

Сперва по поводу объективности. В письме к зрителю, написанном вскоре после премьеры «Анны Карениной», Хмелев, отстаивая право актера на «партийно-пристрастное» отношение к роли, между прочим упоминает, что является сторонником мудрого правила, когда-то сформулированного Станиславским: «Когда играешь злого, ищи, где он добрый». В этом сближении тенденциозности и объективности не было противоречия. Для Станиславского, например, не существовало никаких сомнений, что в искусстве хороша только та тенденциозность, которая опирается на беспристрастное исследование. А Немирович-Данченко на репетициях 30‑х годов постоянно доказывал, что зло в чистом, так сказать, беспримесном виде — это область старой мелодрамы, современному же психологическому театру в образах, олицетворяющих бесчеловечность, будь то и в шекспировском репертуаре, обязательно нужны диссонирующие человеческие краски. Так строилась центральная в спектакле сцена «Примирение», в которой Каренин, подавленный открывшейся ему картиной страдания Анны, падал к ее ногам, давал волю слезам и не стыдился их. И мы, зрители, понимали, что если «злая машина» к тому же еще и чувствительная, ждать от нее можно самого худшего. Так *очеловечивание гротеска* стало одним из приемов реализма МХАТ.

Строго объективной была позиция театра и в отношении Вронского. Немирович-Данченко признавал многие его достоинства, и прежде всего искренность его чувства. И тем решительней сравнивал его с Анной, говоря о них как об антиподах, как о людях {157} «разных измерений». Будто угадав эту мысль режиссуры, Шкловский в рецензии на мхатовский спектакль остроумно писал, что Анна была бы счастлива в любви, если бы Вронский был похож на Маяковского. А он был похож на самого себя в толстовском романе: человек уравновешенный, чуждый крайностей и романтической экзальтации, оберегающий порядок вне и внутри себя как высшую ценность жизни. Что же касается Анны, то не зря ведь Немирович-Данченко назвал ее любовь «пожаром страсти». Так сталкивались в спектакле рутина и благоразумная умеренность с поэзией свободного чувства, поднявшегося над предрассудками века и трагически за это расплачивающегося.

«Пожар страсти» театр не обставлял аксессуарами романтики. В роли у Тарасовой было несколько вспышек-кульминаций в критические минуты драмы, но сама драма развивалась в психологическом русле. У Немировича-Данченко были на этот счет интересные соображения; он говорил, что даже в счастливые минуты у Анны нет иллюзий и она хорошо понимает, что ждет ее впереди. И тем не менее ее цельная натура не раздваивается, она не сожалеет ни о чем случившемся и без колебаний идет навстречу своей судьбе, хотя у нее бывают приступы слабости и упадка воли (например, в пятой картине). Возможно, что Художественный театр, развивая эту идею самоотверженного чувства, пошел дальше романа. Но ведь и Толстой сравнивает Анну с мореплавателем, который «видит по компасу», что движется не в надлежащем направлении, и не может, да и не пытается остановить неотвратимое движение. Впоследствии, возвращаясь к истории толстовского спектакля, Немирович-Данченко и Сахновский признавали, что в их трактовке проницательность и мудрое всеведение Анны — одно из необходимых условий трагедии. По логике мхатовской режиссуры, на такой интеллектуальной высоте обостряются все чувства и в самых обыденных словах неожиданно открывается «разящая жестокость жизни» (Сахновский), чего театр с его эстетикой «художественного максимализма» и добивался. Недаром, по свидетельству Петкера, однажды на репетиции услышав фразу Анны: «Няня, что же мне делать?» — Немирович-Данченко так разволновался, что смахнул {158} слезу и назвал игру Тарасовой «великим праздником артиста». На такие похвалы он был не слишком щедр и в свои преклонные годы.

С постановкой «Анны Карениной» Немирович-Данченко связывал давно задуманные им художественные реформы, и в первую очередь «борьбу с рыхлыми темпами, заштамповавшимися в театре под флагом неверно понимаемой “чеховщины”»[[121]](#footnote-122). В духе этих новых требований была поставлена, например, сцена скачек с ее острой характерностью типажа, с ее напряженным, напоминавшим федотовскую живопись драматизмом заключительного прохода Анны и Каренина, с ее резкими переключениями от праздничной пестроты и нарядности вступления к холодной, мертвой пустоте финала. Понятие «темп» на репетициях «Анны Карениной» включало в себя много аспектов: насыщенность действия психологическими мотивами, быстроту актерских реакций, порядок мизансцен и т. д. Особенно энергично режиссура МХАТ выступала против всякой сознательной недоговоренности, многозначительных намеков и умолчаний, которые в острых ситуациях пьесы открывали простор для душевной расслабленности. Убирая эти «сентиментальные многоточия», рассчитанные на повышенную нервную отзывчивость, Немирович-Данченко отстаивал идею и плоть толстовского реализма — безжалостно-мужественного и не приемлющего нарочитой медлительности и эффекта затянутых пауз. «Это получается рыхло. Эта фраза у вас вне крепкого стального стержня сцены… Вы не должны терять времени… Нигде не теряйте своей активности…» Приведенные здесь слова, в тех или иных вариантах, часто повторялись на репетициях «Анны Карениной». Исполнителю роли сановника (сцена во дворце) режиссер говорил: «Надо пользоваться каждой минутой, чтобы усилить сквозное действие пьесы». Сквозное действие в его толковании — не идеальная прямая, устремленная вперед; при всей своей целеустремленности оно может быть и чаще всего бывает «ветвистым», то есть не однолинейным. Художественные идеи, как правило, вырастают из сложных ассоциаций, толстовское «сцепление» — лучшее тому доказательство, {159} но сложностью этой можно управлять. Немирович-Данченко обладал таким талантом управления, и, может быть, самое замечательное в записях репетиций «Анны Карениной» — это самоотверженность, с какой он отказывается от своих открытий во имя гармонии спектакля в целом, в интересах «сквозного действия» с его обязательным чувством перспективы.

В «Анне Карениной» театр порывает со своей обычной техникой детализации, предпочитая ей крупные планы, обобщающие и подчеркивающие, до плакатной резкости, мизансцены. Я напомню, например, сцену «Портрет» с ее реализмом, сгущенным до степени символа. В такой же обобщающе-лаконичной манере были выдержаны и декорации Дмитриева с их неожиданно смелыми, немыслимыми в старых бытовых павильонах ракурсами, с их сменяющимися, как в кинематографе, планами, с их строгой цветовой гаммой (синие бархатные занавеси, и на их фоне резкими большими пятнами — окна или двери), декорации, по поводу которых Немирович-Данченко говорил: «Вагон поезда окружен синим бархатом! Одна дверь, одно окно, и больше ничего! Но я ни от кого еще не слышал, что это нереально, и вы, вероятно, никогда не услышите»[[122]](#footnote-123).

Большие перемены мы наблюдали и в композиции массовых сцен «Анны Карениной». Немирович-Данченко выступал здесь против традиции изображения «живой толпы», сложившейся еще со времен «Царя Федора». На протяжении десятилетий мхатовская режиссура одну из своих задач видела в том, чтобы каждый участник толпы на сцене жил своей *особой* жизнью, демонстрируя тем безусловную истинность своего существования. Теперь Немирович-Данченко ищет в массовых сценах центр, направляющую ось, вокруг которой должно группироваться действие в его главном потоке, не распыляясь по периферии. (Несколько лет спустя на репетициях оперы «В бурю» он скажет еще более категорически: «Это очень дурная натуралистическая манера, что в толпе каждый живет какой-то своей жизнью».) Реформы в «Анне {160} Карениной» выходили далеко за пределы чисто технических новшеств, в них отразились художественные искания Немировича-Данченко 30‑х годов, его формирующаяся эстетика «высшей простоты». Теперь, пройдя через школу Толстого, поставив его трагедию о рабстве и свободе, он был готов к новой встрече с Чеховым.

На одной из заключительных репетиций «Трех сестер» Немирович-Данченко сказал: «Мне этот спектакль… очень дорог. Может быть, я в первый раз делаю то, о чем думаю сорок, пятьдесят лет»[[123]](#footnote-124). Знаменательное признание восьмидесятидвухлетнего режиссера, намерения которого на десятилетия опережали возможности. Он готовился к последней встрече с Чеховым, как к итогу жизни, как к исповеди, рассчитывая, что новая постановка «Трех сестер» оставит свой след в истории Художественного театра. Вот почему его режиссерские уроки начиная с января 1939 года и кончая апрелем 1940 года особенно тщательно стенографировались, и мы можем теперь познакомиться с фундаментальной книгой «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», с любовью и научным проникновением подготовленной В. Я. Виленкиным. Эта книга монологов и диалогов не слишком удобна для чтения: вы найдете в ней избыток технических подробностей и повторения, неизбежные в режиссерских занятиях с актерами, даже если это актеры такого масштаба, как Хмелев и Тарасова, и противоречия, тоже, очевидно, неизбежные в процессе работы над спектаклем и связанных с тем проб, импровизаций и последующих проверок. И все-таки эта книга, точно запечатлевшая картину старых, более чем двадцатипятилетней давности репетиций пьесы Чехова, — одна из самых привлекательных в нашей театральной литературе последнего времени.

Ее привлекательность прежде всего в ее подлинности. В жизни Немировича-Данченко были периоды, когда критика отказывала ему во всех талантах, кроме административных, и были периоды, когда ему неприятно льстили, сознательно не замечая сложности {161} развития его искусства. В 30‑е годы ему больше льстили, но он не испытывал от того удовлетворения и приглашал на репетиции «Трех сестер» «самого великолепного чеховеда» Роскина, ценя прямоту и независимость его мнения, и пренебрегал похвалой критиков-льстецов, какое бы высокое академическое положение они ни занимали. Силы Немировича-Данченко и в глубокой старости не изменили ему; планы у него были завлекательно смелые, но ничто, как и полвека назад, не давалось ему легко.

Всю сознательную жизнь, еще задолго до МХТ, начиная с 80‑х годов, со времен «Будильника», он провел рядом с Чеховым и не расставался с ним и в те долгие тридцать девять лет, которые прожил после его смерти, продолжая «искать Чехова с отдельными исполнителями». И этот давно нажитый опыт, в трудных случаях обычно выручавший Немировича-Данченко, теперь стал ему помехой; память — надежное оружие художника — может ведь быть источником его косности, предлагая уже известные и до конца проверенные решения. Мудрый, не потерявший контроля над собой и в старости, он понимал, что в искусстве есть какой-то возрастной предел, поставленный природой, характером воспитания, длительностью опыта, и тем не менее, перешагнув через границу времени, вернулся к Чехову, чтобы сыграть его по-новому.

В «Разговорах с Гете» Эккермана есть рассуждение о манере, которая губит дарование художника, навязывая ему «готовый результат»[[124]](#footnote-125). По мысли Гете, настоящий талант находит свое высшее счастье в процессе работы, в ее *осуществлении*. Немирович-Данченко не считал, что его режиссерский план «Трех сестер» единственно возможный и окончательный; он даже высказывал мнение, что в недалеком будущем появятся театры, которые поставят Чехова глубже и лучше, чем он, во всяком случае, иначе. Но, работая над «Тремя сестрами», он был счастлив, потому что, не повторяя себя, поднявшись над услужливо-близкими ассоциациями, над автобиографическим элементом («… мы Чехова в себе носили»), он нашел ту {162} *высшую форму простоты*, пушкинской и блоковской простоты, которая, как ему казалось, только и может выразить трагедию чеховского человека. И, читая записи репетиций Немировича-Данченко, знакомящие нас с миром по ту сторону кулис, заполненным черновой работой и размышлениями режиссера и актеров, мы испытываем радость как соучастники процесса творчества, захватывающего красотой фантазии и логики, их таким редким в театре идеально дружественным сосуществованием.

Он подолгу готовился к каждой репетиции «Трех сестер» (с его участием их было более пятидесяти), среди многих обязанностей постоянно помня о предстоящих встречах с актерами, о том, что он им на этот раз скажет и что подскажет. В часы репетиций других пьес, на отдыхе в Барвихе, во время деловых встреч и торжественных заседаний, на пути в театр, в состоянии покоя и движения, днем и ночью где-то в глубине его сознания всегда шла как бы сама по себе, независимо от всего прочего, работа над чеховским словом, день ото дня приобретавшим все более четкие материальные очертания. Он не знал усталости в этой длившейся недели и месяцы расшифровке и реконструкции поэзии «Трех сестер», держась однажды принятого плана. Было, конечно, в режиссуре Немировича-Данченко и импровизационное начало: вспышки его интуиции, его мгновенные прозрения чаще всего выражались в метафорах. Он, например, сразу нашел образ Ирины — несущейся куда-то вдаль, в синеву белой птицы, прекрасной в своей юности и гармонии первого акта и потому особенно болезненно восприимчивой к последующей деградации. Но и эти импровизации не меняли характера его репетиционной работы, он непрерывно возвращался к уже найденным образам-формулам, «наживая непустоту», то есть биографию героя в ее неповторимости.

По убеждению Немировича-Данченко, каждый человек, особенно же чеховский человек, как предмет познания несет в себе целый мир, и простое описание его физического и психического самочувствия могло бы занять многие тома, даже если речь идет о старом, доживающем свой век неудачнике Чебутыкине или об «очаровательной фитюльке» Наташе, зло {163} которой быстро всплывает наружу. Практическая философия Художественного театра в этом случае сводится к правилу: чем больше смотришь, тем больше видишь; искусство же режиссера заключалось в том, чтобы из безмерности наблюдений в какую-то решающую критическую минуту насыщенности извлечь суть и найти для нее *форму концентрации*, «сгусток жизни». Так, сохраняя чеховскую многозначность чувства, в диалогах и монологах драмы излагая жизненные перипетии, требующие размаха и протяженности романа, Художественный театр был лаконичен, как того и требовал автор. Некоторые современные режиссеры, озабоченные репутацией реформаторов, говорят о лаконизме как об одном из главных признаков нового стиля в искусстве. Но лаконизм ведь бывает разный — от недостатка впечатлений, от нарочитости схемы, от сознательного упрощения сложности психологических задач. Лаконизм «Трех сестер» 1940 года возник на другой почве — на почве богатства и даже изобилия наблюдений, отобранных в меру своей характерности и охватывающих целую эпоху русской истории.

На репетициях шли параллельно два процесса: с одной стороны, накапливались новые и новые частные открытия, не замеченные в старом МХТ в силу близости («родственности», по выражению Владимира Ивановича) среды пьесы и субъективного, «биографического» к ней отношения режиссеров и актеров, с другой же стороны, диктовал свои требования выросший из опыта революции новый взгляд на Чехова — мыслителя и художника. В слиянии этих начал, в синтезе добытой изнутри конкретности и привнесенной извне идеи, и обнаружил себя мощный и не стареющий аналитический талант Немировича-Данченко, хотя на репетициях он часто говорил о том, что поэзия пьесы не терпит рассудочности, и, как только мог, остерегался рациональных схем.

Надежным доказательством его нестарения может служить и *дух полемики*, которому он не изменил и в «Трех сестрах». Это была полемика по двум адресам. Во-первых, против старого, домхатовского и дочеховского театра и некоторых его традиций-привычек, время от времени оживавших в 30‑е годы. В пьесе Чехова, например, много воспоминаний, но, когда {164} люди вспоминают в театре, вовсе нет надобности *играть* в воспоминания, окрашивая каждую фразу особенным переживанием. Избыток игры с мышечным нажимом, избыток рассуждений, избыток эмоциональности («маслом по масляному»), размашистость, которая выдает себя за романтику, форма, которая заслоняет непосредственность, форма, которая опережает содержание, — это первая серия штампов, с которыми борется режиссер.

Второе и главное направление его полемики имеет в виду уже чисто мхатовские штампы, связанные с чеховской традицией. Это томительные паузы, и вызывающие особое раздражение Владимира Ивановича сплошные полутона, и ленивая мечтательность, и бескрасочная, расхлябанно-комнатная простота, и житейское комкание и смазывание фраз, и дробление задач, и конструкция образа по принципу мозаики, и равнодушная, снисходительно-нейтральная улыбка, скрывающая любое содержание, и, наконец, общее представление о Чехове как о писателе пониженного тона. Все это неверно, горячо возражает Немирович-Данченко на тридцать третьей репетиции в январе 1940 года. «Ужасно неверно» — Чехов «громкий и крепкий. А при этом все-таки — громадная тоска»[[125]](#footnote-126). В этой диалектике переходов, в понимании меры, чувстве рубежа («просто громко говорить чеховский теист — тоже было бы неверно») состоит одна из самых примечательных особенностей режиссуры Немировича-Данченко в «Трех сестрах». Он ведь до конца не отказывается от сложившихся на протяжении десятилетий приемов театрального воздействия, не перечеркивает их; он только в точности знает, где проходит граница между трогательностью и сентиментальностью, простотой и простецкостью, тоской и хныканьем, и строго оберегает эти границы. Эта функция режиссуры — не просто охранительная, ее правильней было бы назвать педагогической, ведь у актеров, работавших рядом и вместе с Немировичем-Данченко, был необыкновенно развит *инстинкт правды* в искусстве. Из всего обилия идей и тем, затронутых в стенограммах репетиций «Трех сестер», здесь мы коснемся только трех самых главных.

{165} Начну с *чеховской тоски*, Почему Немирович-Данченко так настаивал на этом лейтмотиве пьесы и какое значение ему придавал? Более или менее легко ответить на этот вопрос, если строго держаться в границах истории, если брать Чехова в перспективе его времени. Ведь «Три сестры» и в первой мхатовской редакции представляли картину духовного неблагополучия русской интеллигенции 90‑х – 900‑х годов, трагедию *неосуществленного человека*, как мы уже об этом писали в наших заметках. Даже самая нетерпимая критика, упрекавшая театр в недостатке последовательности и недостатке революционной непреклонности, признавала, что чеховские спектакли служили в ту пору своего рода катализаторами общественных настроений. И на самом деле, аудитория на старом спектакле «Три сестры» явно раскололась: одна ее часть в тоске чеховских героев видела преимущественно факт эстетический («красоту меланхолии»), по-своему способствующий душевному комфорту этих любителей эстетики, зато у другой части аудитории душевное неустройство русской интеллигенции вызывало возмущенные гражданские чувства. Эти другие — по выражению Луначарского — «мучились, озлоблялись, переполнялись энергией»[[126]](#footnote-127). С темы трагедии чеховского человека, этой «умной ненужности», отступившей перед косностью среды с ее законом «что прочно, то и свято», начались репетиции «Трех сестер».

И сразу же, на первой встрече с актерами в январе 1939 года, Немирович-Данченко сказал им о важнейшем, если не самом важном условии, которое они обязаны помнить и соблюдать, — чеховская тоска, рождающаяся из усталости и неудач, из запутанной, изломанной жизни, из непримиримого противоречия между мечтой и действительностью, — это не хныканье, не нытье, не вечная жалоба и крик бессилия. Конечно, недопустима и другая крайность: бравурный, срывающийся в веселую карикатуру тон, вдруг зазвучавший в чеховских постановках 30‑х годов (особенно не повезло в этом отношении «Вишневому саду»). Русская интеллигенция, которую изображал в {166} своих пьесах Чехов, свидетельствовал по праву современника Владимир Иванович, тосковала и металась, но продолжала жить в «громадной инертной реке», не сформировавшись как сколько-нибудь зрелая политическая сила. Отсюда и особенность чеховской тоски о лучшей жизни — это «нечто активное, но лишенное элемента борьбы», то есть фактическая капитуляция каждого героя в отдельности, при общей громадной вере в будущее, в разумное движение истории, в силы дойра и человечности. В этих режиссерских уроках Немировича-Данченко было немало нового по сравнению со старой постановкой «Трех сестер». С первых репетиций определилась тенденция режиссуры — больше психологического анализа и меньше импровизаций и живописности, больше энергии в темпе и меньше пауз и т. д. Но разве мог довольствоваться Немирович-Данченко этими реформами? Как всегда, обращаясь к классике, он искал точки пересечения непреходящего с текущим, связи и преемственности между гуманистическими ценностями общечеловеческого значения и нашими сегодняшними нравственными идеями. В разгар репетиций, в декабре 1939 года, как бы проверяя себя, он спрашивает у своих слушателей-учеников, не чуждо ли самое понятие чеховской тоски современному человеку. Происходит любопытный диалог — Немирович-Данченко просит, чтобы кто-нибудь из участников репетиции рассказал ему, как он «наживает» эту тоску. Отзывается А. И. Степанова: «Есть какое-то разочарование в себе», — говорит она. Владимир Иванович не соглашается. «Нет, это не то. Наоборот, громадная жизнерадостность и громадная жизнеспособность»[[127]](#footnote-128), только не нашедшая себе выхода, достойного применения, дела по масштабу, цели, которая стоит усилий, — вот начало начал этой трагедии. Значит, у чеховской тоски помимо уже упомянутых здесь социально-исторических причин есть еще и свой характерный психологический аспект — это *неудовлетворенность*, высокий духовный потенциал и ничтожная, по сравнению с возможностями, продуктивность, губительная диспропорция между тем, что человек *мог*, и тем, что человек *сделал*. Перечитайте {167} том записей репетиций «Трех сестер», как часто вы там встретите такие слова: у Тузенбаха «*нет* стопроцентного *удовлетворения*»[[128]](#footnote-129), у «Вершинина целая большая духовная область *неудовлетворенности*»[[129]](#footnote-130) (курсив мой. — *А. М*.).

*Неудовлетворенность* — самая характерная черта психологии сестер Прозоровых, Андрея, Чебутыкина, Соленого, всех действующих лиц пьесы, если не считать Наташи и Кулыгина, про которого Немирович-Данченко говорил: «Кулыгин никогда не мрачен. Он *удовлетворен* этой жизнью, вполне ею доволен: доволен, что учитель, что имеет такой успех на службе, что преподает латинский…»[[130]](#footnote-131). Вот водораздел: мещанство во всех его воплощениях, в его вековой эволюции упивается своим успехом, цепляется за него, каким бы жалким он ни был, не задумываясь и не оглядываясь по сторонам; люди духа, даже если это неудачники из пьесы Чехова, невозможны без критического чувства и жажды совершенства. Еще Гегелем было сказано: мораль подразумевает размышление. Именно в этой потребности самоотчета, в этом святом чувстве неудовлетворенности Немирович-Данченко увидел непреходящий нравственный смысл пьесы Чехова. Разумеется, у нее есть своя историческая почва, и нельзя этого забывать. Но ведь чеховская неудовлетворенность — могучий стимул антимещанства, могучее средство в борьбе со всяким духовным застоем вообще. Качалов на первой репетиции «Трех сестер» сказал, что слово «пошлость» в режиссерской экспозиции Немировича-Данченко он заменил бы словом «мещанство»: «Оно и до сих пор живет. Сейчас свое мещанство, нашего времени мещанство. А в пьесе Чехова это контр-сквозное действие»[[131]](#footnote-132). Вот когда опять возникла традиционная для Художественного театра и его режиссуры штокмановская тема бескомпромиссности и нравственных стремлений.

Следует также выделить в «Трех сестрах» тему *общения и обособленности*. Когда в сезоне 1900/01 года Художественный театр впервые ставил эту пьесу, {168} Станиславский и Немирович-Данченко много говорили об одиночестве чеховского героя, но они так дорожили своими открытиями — искусством общения на сцене, искусством игры для партнера, что острота одиночества в спектакле все-таки сгладилась. Прошло десять лет, и Немирович-Данченко на репетициях «Братьев Карамазовых» признал, что в свете эстетики Достоевского и его оплошного общения он, по мотивам несходства и отталкивания, до конца понял всю меру замкнутости чеховского человека, «объекта вне партнера». Прошло еще тридцать лет, и, вернувшись к «Трем сестрам», Владимир Иванович поставил перед участниками ансамбля такую задачу: «Еще больше *окопать* каждую фигуру в отдельности»[[132]](#footnote-133). Здесь любопытна и дата и сама терминология — слова эти были сказаны 10 сентября 1939 года, на десятый день второй мировой войны, когда армия Гитлера рвалась к Варшаве и цвет ее населения, ее рабочий класс, спешил *окопаться* и возводил так и не послужившие обороне рубежи. На фоне этой начавшейся мировой трагедии шли репетиции «Трех сестер», и, хотя в записях режиссерских уроков внешние события никак не отразились, дух военного времени коснулся чеховского спектакля. Тогда же, на одной из сентябрьских встреч с актерами, Немирович-Данченко разъяснил, что он не против общения, которое «требуется по системе»: это первое условие ансамблевости, как ее толкует Художественный театр, но общение, особенно у Чехова, не носит открыто выраженного демонстративного характера. И потому он против умиленности и растроганности, поцелуев и объятий, против всяких признаков повышенного внимания яруг к другу, против всякой неумеренности в выражении чувств. «Значит, — подводил итог Немирович-Данченко, — поменьше сахарно-сентиментальных общений и как можно больше внутренней замкнутости: от неудовлетворенности жизнью»[[133]](#footnote-134).

Духовные возможности чеховской интеллигенции остаются втуне, не осуществляются, и она уходит в себя, в свой неустроенный, обособленный мир, в свои страдания: «Каждый в этой пьесе самоуглубляется, {169} заглядывает в себя»[[134]](#footnote-135). Исключение составляет только Наташа с ее лобовым общением, потому что в душе этой фитюльки, бесцеремонно вламывающейся в чужие жизни, ничего нет и она ведет существование паразита. Даже самоупоенный Кулыгин, поначалу ищущий отрытого, прямого общения, в дальнейшем, с развитием событий пьесы, все больше настораживается, что-то прячет в себе и живет отдельно, особняком, вне общего потока. Таким образом «зарытость чувств» в «Трех сестрах» обусловливается нравственным содержанием пьесы. Чеховские люди страдают, а страдания интеллигентного человека, по кодексу Чехова, выражаются «не жестикуляцией, а грацией», то есть не внешними всплесками чувств, а их сосредоточенностью и нервным подъемом. Пожалуй, самый классический пример такой сосредоточенности — это прощание Хмелева — Тузенбаха с Ириной в четвертом действии. Вся суть здесь в том, чтобы скрыть волнение, скрыть самочувствие героя и в то же время показать зрителям близость чего-то страшного и неотвратимого. Ведь и на этот раз чеховские герои «живут порознь» и Ирина ничего не знает о том, что произошло и что ждет Тузенбаха. Немирович-Данченко просил Хмелева не упускать из виду, что сцена прощания происходит за час до дуэли, которая может окончиться и скорей всего кончится трагически. «У вас в душе какая-то струна звенит, что не будет уже ничего в жизни». Огромное страдание уходит вглубь и напоминает о себе только серьезностью отношения к обыденным фактам, трагическим блоковским мироощущением в самой простой, без какого-либо нажима или замысловатости, форме. Не сразу удалась Хмелеву эта сцена, то у него появлялись расслабленные, трогательные ноты, то совсем с ним не вяжущаяся театральная франтоватость и напористость, то вялость и апатия. В конце концов он нашел тайну этого прощания в сочетании красок *мужественности и нежности*, в подавленной, не выраженной ни в одном внешнем движении тревоге человека, преданно, до самозабвения, любящего и все-таки одинокого. И Немирович-Данченко ему сказал: «Я напоминал {170} вам, что эта сцена идет за час до *дуэли*, а вы взяли еще глубже: за час до *смерти*»[[135]](#footnote-136). На такой трагической волне и шла эта сцена.

Много говорилось на репетициях о чувстве обособленности у чеховских женщин; уже в первом монологе, открывающем пьесу, Ольга, поправляя тетрадки, обращается не к Ирине, а как бы размышляет вслух, говорит сама с собой; она шея во власти своих воспоминаний и делится ими, не думая о том, какой они найдут отклик у окружающих. Отдельно ото всех, сама в своих мыслях живет Ирина, и ее замкнутость становится все заметней, по мере того как рассеивается и гаснет весеннее «именинное» настроение первого акта, по мере развития трагедии увядания, которая задевает ее грубей, чем других. И у Маши в роли немало таких минут, когда она предпочитает отмалчиваться и только «одной подушке» скажет, о чем думает. Грибов, пытаясь определить душевное состояние Чебутыкина, человека тоже обособленного, сказал, что его молчание не только физическое, оно и *внутреннее*. Искусство внутреннего молчания понадобилось в мхатовских «Трех сестрах» даже Дорохину в роли простодушного и жизнерадостного Федотика, у которого «где-то гнездится одиночество». Даже Кулыгин до конца откровенен только тогда, когда засыпает на сцене в третьем акте: лицо у него мрачнеет, брови хмурятся, недобрые ему снятся сны. Правда, причины скрытности у наго другие, не такие, как у сестер Прозоровых, во сне он все видит в истинном свете, наяву у него «все по прописи». У чеховских сестер нет иллюзий и предрассудков Кулыгина, им нельзя отказать в проницательности и нравственной цельности, и потому они углубляются в себя и прячут свои чувства.

Чеховские интеллигенты даже бунтуют «про себя». Среди них нет героев романтической складки. «Эпоха была без героев, — не без сокрушения признает Немирович-Данченко, — герои где-то в подполье ожидали того, что случится через двадцать пять лет»[[136]](#footnote-137). Однако он не склонен был думать, что в пьесах Чехова взята только одна сторона явления — распад {171} социальных связей, некоммуникативность, как теперь принято говорить в западной эстетике, то есть несообщительность, отчужденность человека. Некоммуникативность — это глухота и равнодушие, допускающие общность разве что как механическое сложение единиц. А у Чехова драма одиночества только усугубляет и оттеняет неудовлетворенную *потребность в гармонии*, в согласном существовании разобщенных людей. И прав был Роскин, который в своей известной работе о «Трех сестрах» в Художественном театре писал, что «поэзия Чехова всегда и во всем преследует задачи общности»[[137]](#footnote-138).

Никому в пьесе нет удачи, судьба всех преследует по пятам, но если кому-нибудь выпадет счастье, то как щедр тогда на чувства Чехов. В самом деле, какой мерой он отмеривает любовь Маши к Вершинину. Послушайте, что говорит об этом Немирович-Данченко: «Это не адюльтер, а что-то огромное». Но это «огромное» не надо «произносить как какую-то драму», лучше говорить «об этом, сидя на месте, как будто не переживая никакой драмы»[[138]](#footnote-139). Стало быть, перед нами драма по существу, а не по форме, ее внешнее выражение самое спокойное, а содержание самое взрывчатое. Итак, за оболочкой явления, за его поверхностью в «Трех сестрах» есть и любовь, и чувство братства, и отеческая нежность, и семейные привязанности. Именно этими нравственными устремлениями и следует объяснить способность Чехова духовно объединять актеров, играющих его пьесы. И на этот раз «Три сестры» сплотили великолепный ансамбль мхатовских актеров в пору их расцвета — Еланскую, Тарасову, Степанову, Георгиевскую, Хмелева, Грибова, Станицына, Ливанова, Орлова, и Немирович-Данченко просил их дорожить этим единением, которое идет «от самого искусства», этими минутами общности, возникшими еще в процессе репетиций пьесы Чехова.

Третья сквозная тема репетиций «Трех сестер» — *мечта Чехова* и *философские размышления его героев*. Тузенбах и особенно Вершинин много говорят {172} в пьесе, и автор даже слегка посмеивается над артиллерийским подполковником и его пространными монологами. Но философствуют чеховские интеллигенты не от скуки и пустоты жизни; в словах Тузенбаха и Вершинина прорывается такое страстное желание понять себя и свое время, что стоит к ним прислушаться. Это монологи-исповеди, и в них как бы аккумулируется умственная энергия той части русской интеллигенции, которая пыталась ответить на больные вопросы века и не знала, как на них ответить. Где-то рядом зреет революция, но они к ней не пытаются пробиться и не пробьются: Немирович-Данченко на одной репетиции сказал, что даже биологически эти люди не готовы к тому, чтобы «выйти на борьбу»[[139]](#footnote-140). Они сознают свою трагедию, многие из них даже примиряются с ней, но их мысль, поднявшись над сегодняшними буднями, обращается к будущему. Качалов мечту чеховских героев окружает даже ореолом самоотверженности, он говорит, что «в какую-то прекрасную жизнь», которая вырастет «на их костях, трупах и жертвах», они сверят и «ради нее живут»[[140]](#footnote-141). Другими словами, свое призвание они находят в том, чтобы служить строительным материалом для будущего. Возможно, что в суждениях Качалова есть некоторая романтическая приподнятость, не свойственная Чехову, но атмосферу поисков театра они хорошо передают. И не случайно одну из главных задач репетиций Немирович-Данченко видел в том, чтобы вытащить актеров из простой житейской «интеллигентской беседы»[[141]](#footnote-142), из светского «разговора в гостиной»[[142]](#footnote-143), из вялой мечтательности и элегии «театра настроений» и добраться до самых истоков чеховского монолога — его беспокойно-будоражащих нот, его протеста-тоски от неудовлетворенности.

С известным основанием можно предположить, что наша цивилизация, пережившая многие кризисы, перестанет существовать в тот самый день, когда у нее не окажется никакой цели впереди. У этой потребности в развитии есть не только материальные {173} основания, связанные, например, в наши годы с проблемой политического угнетения и экономической отсталости целых районов мира и неравномерного распределения благ, с ростом народонаселения, с размахом технической революции и т. д. Есть у нее и духовные основания, ее такие очевидные, но вполне осязаемые, например естественное человеческое стремление к разнообразию, к новизне и широте познания, к романтике открытий, к более интенсивному общению с себе подобными и т. д. Об этой старой мудрости в 1966 году напомнил нам английский писатель Артур Кларк в книге «Черты будущего». Он пишет об опытах психологов, доказавших, что человек быстро сходит с ума, если его изолировать от внешнего мира в недоступном для каких бы то ни было посторонних звуков темном помещении. «Что верно для индивида, верно и для общества; оно тоже может впасть в безумие от отсутствия достаточных побуждений к действию». К кругу похожих мыслей о стимулах развития человека и общества Немирович-Данченко не раз возвращается в своих исторических ретроспекциях на рубеже 30 – 40‑х годов. Он считает чеховских людей бездеятельными, однако побуждения к действию и понимания его необходимости у них нельзя отнять, и в этом корень их трагедии, для которой надо найти театральное преломление. Он называет два необходимых предварительных условия: во-первых, следует установить грань между научным и лирическим размышлением, между исповедью и публицистикой; во-вторых, следует определить степень различия между мечтой Чехова и мечтой Горького, между лирикой «Трех сестер» и лирикой, скажем, поэм Маяковского. Без этой ориентировки актеры будут шарахаться то в сторону заунывной меланхолии, то в сторону совсем не подходящего Чехову революционного максимализма.

Очень огорчает Немировича-Данченко рассудительная «доцентская» манера чтения монологов: «У вас это говорит какой-то “*научный* человек”, а это просто молодой человек»[[143]](#footnote-144) (курсив мой. — *А. М*.), — укоряет он Свободина, прослушав в его исполнении монолог Тузенбаха. Не надо пророчествовать, не надо {174} витийствовать, сравнение сцены с кафедрой не следует понимать буквально. Примерно то же самое он окажет Ершову, репетировавшему роль Вершинина: «Вы начинаете рассуждать, как будто *ученый* человек»[[144]](#footnote-145) (курсив мой. — *А. М*.). А у Чехова все живут, а не рассуждают. И. Болдумана, к которому перешла эта роль, он упрекает за «*лекционный* тон»[[145]](#footnote-146), за его проповедничество, за уклон в просветительство. Между тем чеховский монолог, каких бы отвлеченностей он ни касался, всегда лиричен, и философия в «Трех сестрах» не существует сама по себе, на автономных началах, вне субъективного опыта героя. Напоминать об этом приходится даже Качалову, который и в новых «Трех сестрах» готовил роль Вершинина и не сыграл ее: «У вас философия “почему человек замучился?” идет отдельно, не сливается с отношением к Маше, а по-моему, когда вы говорите, почему человек замучился, вы уже рассказываете ей о себе»[[146]](#footnote-147). Слияния этих «двух линий», их синтеза он потребует потом и от Болдумана.

Читая эти записи, задаешь себе вопрос — откуда взялись эти профессорски-ораторские приемы, эта публицистика, идущая поверх сюжета? Дело, оказывается, в том, что, как только мозг «начинает работать рационалистически» (а на репетициях «Трех сестер» это случалось не так уж редко), сразу отключается лирика и на правах ее заменителя быстро, как сорняки, разрастаются все виды риторики. Чтобы остановить ее рост, Немирович-Данченко просит актеров придерживаться такого порядка в творчестве: сперва «мысль посылается нервам», затем «нервы играют», это создаст необходимую пьесе эмоциональную атмосферу, а все остальное потом приложится. От технологии игры Владимир Иванович переходит к характеристике чеховского монолога и говорит о его бодрости, которую нельзя путать с «бодростью горьковских нот», потому что у Чехова она «подмочена печалью», о «потрясающей интимности» его лирики, у которой такая глубокая подпочва, что она не боится публичности, о возвышенных словах, которые надо произносить в простой житейской интонации, и т. д. {175} Вот путь к Чехову-мыслителю, но это только первая часть задачи театра, вся же задача в том, чтобы, сохраняя мягкий душевный колорит пьесы, ее акварельность и тургеневскую традицию, увлечь современную аудиторию силой драмы и мечты писателя, которая лучше всего познается в монологах его героев.

Важное значение придает Немирович-Данченко и опору Тузенбаха с Вершининым. Любопытно, что вначале, опасаясь «сильного общения», он рекомендует актерам не затевать дискуссий. «Вступили в горячий спор — и это уже не Чеков»[[147]](#footnote-148). Чеховский интеллигент будет спорить разве если выпьет! Эти слова сказаны на четвертой репетиции, 14 сентября 1939 года. А на сорок шестой репетиции, 3 апреля 1940 года уже накануне выпуска спектакля, он признает, что театр наконец добрался до «настоящего смысла спора» Тузенбаха и Вершинина, теперь «здесь сталкиваются два мировоззрения, и мне стала ясной суть спора»[[148]](#footnote-149). Правда, спор этот не совсем обычный, он идет как бы по двум параллелям, и его участники излагают свое мнение, даже не пытаясь переубедить друг друга. Вершинин верит в торжество безоблачно-гармоничной жизни в прекрасном и далеком будущем, не связывая его со своей судьбой: в лучшем случае он готов (в согласии с изложенной здесь версией Качалова) считать себя строительным материалом для этого будущего. Тузенбах же, напротив, не склонен предлагать утопий, ему кажется, что человек подвластен необратимым законам и, как бы ни усовершенствовалась наша цивилизация, жизнь в будущем останется все та же, «трудная, полная тайн и счастливая». Его оптимизм, обращенный к «дали веков», не такой оплошной и мажорный, как у Вершинина, но зато в нем больше реального чувства истории и больше земных привязанностей.

Может быть, потому хулители Чехова почти всегда с неприязнью относились к Тузенбаху. Так, например, В. Фриче отнес его к «новой разновидности старого типа “опрощающихся” бар»[[149]](#footnote-150). А на театральных {176} дискуссиях 20‑х годов высказывался взгляд, что монолог Тузенбаха о журавлях — это апология вечного круговорота, реакционная философия «повторения пройденного». Мысль о жизни, которая всегда будет трудной, и о журавлях, не способных изменить свои привычки, неизменно привлекала и Немировича-Данченко, и он дал ей свое толкование. Да, у природы есть свои циклы, нарушить ход которых мы не в силах; недаром даже великий ум Толстого изнемог перед страхом смерти. И тем не менее жизнь кажется Владимиру Ивановичу захватывающе интересной, интересной потому, что не все ее задачи уже решены, а когда они будут решены, обязательно появятся новые; интересной потому, что умиротворенность гармонии в обозримые времена так никогда и не наступит. С этой верой в будущее, лишенной каких бы то ни было следов законного старческого скептицизма, он вернулся к Чехову в 30‑е – 40‑е годы.

После «Трех сестер» он прожил еще три года — один мирный и два военных. Самая крупная его работа последнего довоенного сезона — репетиции «Кремлевских курантов». В начале войны, в октябре 1941 года, с группой старейших русских актеров он приехал в Тбилиси, город его молодости, в сентябре 1942 года возвратился в Москву. В эти годы он уже часто болеет, но, едва выздоровев, легко, без усилий над собой, снова входит в жизнь с ее напряженно-привычным для него трудовым темпом. За несколько недель до смерти, в феврале — марте 1943 года, он одновременно работал над «Гамлетом», «Пиковой дамой», «Лесом» и пьесой Булгакова о Пушкине, утверждая, что наконец наступило время актерам «школы Чехова» подойти к Шекспиру, твердо намереваясь «стянуть с ходуль» парадности оперу Чайковского, внушая режиссеру Кнебель и актеру Добронравову, что Несчастливцев у Островского очень вдохновенный и очень усталый человек, доискиваясь до «необыкновенной глубины» замысла Булгакова. Это на восемьдесят пятом году жизни…

Существует легенда, мне рассказывали ее близкие ему люди, теперь уже ушедшие от нас. Ее трудно проверить, но в нее легко поверить, поскольку она вполне {177} соответствует его духовному облику в Целом, его вкусу к жизни. В один из апрельских вечеров 1943 года, в затемненной Москве, он споткнулся о порожек и почувствовал неловкость, будто что-то оборвалось у него внутри. Он не придал этому особого значения, но состояние недомогания осталось и все время росло. В ночь на 19 апреля, вернувшись с балета «Лебединое озеро» в Большом театре, он почувствовал уже сильную боль в сердце. Через день его поместили в больницу. Он пробыл там несколько дней, редко жаловался, настроение у него было спокойное; может быть, только от своей сосредоточенности он стал более рассеянным, чем обычно. В ночь на 25 апреля он глубоко уснул, медицинская сестра (а может быть, врач, наблюдавший за ним), то ли потому, что ей нужно было сделать ему укол, то ли потому, что ей не понравилось его дыхание, тихо окликнула его. Он проснулся и сказал, что ему приснилась Венеция, праздничная толпа, карнавал, цветы и дети и что он хотел бы досмотреть свой сон. Я не знаю, что ему ответили, во всяком случае, слать не помешали. Во сне он и умер.

Так жил и так кончил свою жизнь Владимир Иванович Немирович-Данченко.

1966

## **{178}** Мейерхольд: путь к революции

### 1. Теория и натура

Однажды в кругу друзей С. М. Михоэлс сказал, что не знает лучшей модели для художника-портретиста, чем Мейерхольд, потому что в его артистизме рядом со своеволием он видит проницательный расчет, а рядом с разрушительным интеллектом — воплощение вескости и здравости, и в этой изменчивости, в этом безостановочном процессе противоречивых движений необыкновенно заманчиво найти господствующий мотив. Вероятно, Михоэлс был прав, недаром художники разных направлений в разные годы охотно писали Мейерхольда. Вспомните его портреты, начиная с ульяновского Пьеро в «Балаганчике». Сколько их было, старших и младших современников — Кервильи, Григорьев, Головин, Анненков, Кончаловский, Вильямс…

Читателю стоит напомнить, что портрет Мейерхольда с двойником в красном, написанный Борисом Григорьевым, впервые появился на выставке «Мира искусства» в конце 1916 года, менее чем за год до Октябрьской революции. В книге Н. Волкова «Мейерхольд» приводится отзыв В. Дмитриева из журнала «Аполлон» об этом портрете и его подлинном смысле: «В нем отразились гримасы современного духа, какой-то надлом его, заставивший кошмарам русской действительности предпочесть кошмары “Балаганчика”»[[150]](#footnote-151). Сам Волков, обычно осторожный в выводах, ограничивший свою задачу биографа собиранием фактов и не слишком часто их комментировавший, на этот раз отступил от своих правил, усмотрев в двойнике Мейерхольда — {179} стрелке в красном, натягивающем тетиву лука, некое пророчество художника, предуказание той связи, которая вскоре «образуется у режиссера с революционными событиями и переживаниями последующих лет». Признаемся сразу, что, подолгу вглядываясь в портрет Григорьева, мы не отыскали в нем никаких предзнаменований и, более того, пришли к мысли, что если искать символику в изломанно-изысканной, встревоженно-нервной, стилизованной в духе фокинских балетов фигуре Мейерхольда — трагического мима во фраке, цилиндре и с маской на рукаве, то эта символика окажется целиком обращенной в прошлое.

Кое‑что в замысле григорьевского портрета могут объяснить некоторые внешние обстоятельства, то, например, что писался этот портрет в разгар репетиций «Маскарада»[[151]](#footnote-152). Репетиции эти продолжались шесть лет, но шли с перерывами, длившимися иногда долгие месяцы. После вынужденных, но не очень досаждавших Мейерхольду пауз — расставаться с «Маскарадом» и на шестой год репетиций ему не хотелось — он с азартом возвращался к прерванной работе. Как раз в дни такой очередной вспышки «лермонтовской лихорадки» он встретился с Григорьевым. Потом опять наступила пауза, и только в конце зимы 1917 года, на рубеже Февральской революции, состоялась премьера «Маскарада». И тень этого спектакля с его поэзией превратности всего сущего отразилась в портрете с «двойником в красном».

Вот почему, нарушая последовательность событий, мы несколько задержимся на истории «Маскарада». Петербургская критика встретила его неодобрительно. Александр Бенуа — у него были старые счеты и опоры с Мейерхольдом — напечатал в «Речи» статью, которая называлась «Напрасная красота»; из текста ее следовало, что почтенный автор имеет в виду красоту мыльного пузыря. В таком же примерно духе высказались и другие признанные авторитеты. Теперь, спустя полстолетия, нам хорошо видно, как были они неправы.

Нет, «Маскарад» не был «бесцельным фейерверком» {180} на фоне поверженного в те дни режима. И не только потому, что этот последний спектакль императорского театра стал немеркнущим художественным памятником для последующих поколений, своего рода музейным ансамблем уходящего века, высшим взлетом декорационной культуры русской импрессионистской школы. Это само по себе кое-что значило, но было и нечто более важное.

Как ни тянул Мейерхольд в сторону сумеречной фантастики со всеми ее атрибутами театрального декаданса 10‑х годов, как ни раздувал значение фигуры Неизвестного, поясняя на репетициях, что «невидимая рука» этого наемного убийцы, подосланного «черными силами» света, дирижирует всем действием, как ни искал в лермонтовской интриге демонических откровений, какие бездны ни пытался извлечь из карнавальной, ослепляющей своей цветовой гаммой праздничности Головина, как ни углублялся в мотивы тревоги и зловещих предчувствий аз музыке Глазунова, — сквозь сгущенную таинственность спектакля Александринки резко прорывался *голос века*. И ведь верно, что эпиграфом к этому «Маскараду» можно было взять слова Алексея Толстого из его трилогии — о бурливо-холодной, пресыщенной, полуночной, призрачной жизни Петербурга кануна первой мировой войны с бессонными, сумасшедшими ночами, шорохом золота на зеленых столах и дуэлями в свисте ледяного ветра. В последующие военные годы эта «пляска над бездной» приняла еще более вызывающие формы и явственно обозначились сроки близкого возмездия. *Неотвратимость катастрофы*, нависшей над императорской столицей с ее тяжелым ампирным величием, с ее разгулом у «последней черты», стала внутренней, подспудной, до конца не осознанной и самим Мейерхольдом темой «Маскарада».

По праву экспериментатора он часто менял вехи, совершая крутые повороты от переобремененного ученостью символизма брюсовского толка к старой бесхитростно-лукавой комедии импровизации, от неподвижного театра Метерлинка, этого крайнего «полюса статики», к современному урбанизму с его динамической эстетикой, развивающейся в театре рядом с футуризмом в поэзии и живописи и т. д. Кугель так-то ехидно заметил, что Мейерхольд, подобно Горацию, {181} мог бы сказать о себе: «Нет дня без строчки»[[152]](#footnote-153). Однако и он, без малого четверть века воевавший с Мейерхольдом и не упустивший ни одного случая, чтобы зло не укусить этого «авгура с умными глазами», отвергал упреки относительно его беспорядочного эклектизма. В одной из последних статей, уже во второй половине 20‑х годов, мысленно обозревая мейерхольдовские спектакли, начиная с «Сестры Беатрисы» и кончая «Ревизором», он писал, что находит в них общую тенденцию: за внешней видимостью порядка и «красивой согласованности» здесь прячется тот «внутренний город», где, по гоголевскому выражению, все или дрянь и бессмыслица, или трагический маскарад[[153]](#footnote-154).

Конечно, уловить общие черты стиля в «Смерти Тентажиля», спектаклях Дома интермедий и, скажем, «Электре» в Мариинском театре — не легко; это ведь было искусство непохожее и меняющееся от раза к разу. И тем не менее «Маскарад» подвел черту дореволюционным исканиям Мейерхольда не только хронологически. Фантасмагория двойного существования, видимого — и потому принаряженно-показного, и *скрытого* — и потому непререкаемо-подлинного, фантасмагория маски, которая прячет натуру, преследовавшая Мейерхольда еще со времен Театра-студии, достигла в «Маскараде» своей высшей точки. У нас есть на этот счет заслуживающее внимания свидетельство ученицы и сподвижницы Мейерхольда тех ранних лет — А. Смирновой. В своих воспоминаниях она пишет, что *тема маскарадности* как символа «праздничной и пустой жизни» звучит во многих спектаклях Мейерхольда, и ссылается на опыт «Балаганчика» и пантомимы «Шарф Коломбины» с их очевидным контрастом нарядной оболочки и не совпадающей с ней сути. Но «всего ярче», по мнению мемуаристки, фантасмагория двойного существования чувствуется в светски-парадной лермонтовской постановке, где режиссер проводит «лирическую, до боли личную тему жертв этого маскарада»[[154]](#footnote-155).

{182} Как же разглядеть в спектаклях Мейерхольда, в его мучительных метаниях, так зримо запечатленных в григорьевском портрете, эту личную тему? Да и какая она сама по себе?

Здесь нас ждут неожиданности и противоречия, требующие разъяснения. Мейерхольд в юности — участник пензенского социал-демократического кружка, «болыпевизанствующий гимназист», как назвал его однажды Михаил Чехов, и Мейерхольд в начале века — выступающий под знаменем шопенгауэровской метафизики и видящий «ось трагедии» в извечной вражде рока и человека. И далее параллели выстраиваются так: Мейерхольд — отчаянный традиционалист, постановщик «Орфея», охранитель уходящей «элитной» культуры высших классов, озабоченный тем, что ее последние островки гибнут под ударами либерально-уравнительного прогресса, и Мейерхольд — отрицатель всякой преемственности, сторонник эпатирующей новизны, задолго до Маринетти и футуризма ищущий связи между скоростями рождающегося индустриального века и ритмами современного театра. Мейерхольд — мхатовец первого призыва, писавший Чехову в новогоднем поздравлении в конце 1901 года: «Пускай другие меняют свои увлечения художниками, как пиджаки, тысячи таких, как я, останутся верными вам, Антон Павлович, навсегда», и Мейерхольд — режиссер Александринского театра, спустя десять лет в статье «Русские драматурги» без смущения объявивший Чехова безнадежно устаревшим («металл чеховского звена оказался годным лишь на одно десятилетие»[[155]](#footnote-156)).

Эти противоречия возникают не только в процессе развития Мейерхольда, в столкновении его меняющихся взглядов; сплошь и рядом эти полярности сосуществуют. Так, например, мирно уживается Мейерхольд — почитатель античной культуры и ее незамутненной ясности и спокойной гармонии, нашедший в эпической традиции древних греков идеал своего искусства (см. его письма 1910 года), и Мейерхольд, которого в истории привлекают только остроконфликтные, {183} трагически-кризисные эпохи, например времена смуты и Московском государстве XVI – XVII веков (тема Бориса Годунова со времени постановки оперы Мусоргского в Мариинском театре в 1911 году проходит через всю его жизнь). Или другой пример такого сосуществования: Мейерхольд — постановщик «мирискуснических» стилизаций в духе «века пудры», до тонкости изучивший изящно-церемонный дворцовый этикет последних Людовиков (подготовленная в Театре-студии пьеса Гауптмана «Шлюк и Яу»), поэт оранжерейной, холено-утонченной, сомовской старины, и Мейерхольд — мрачнейший иконоборец, ценящий в театре только аскетическую строгость красок, поставивший в 1907 году андреевскую «Жизнь Человека» в суровых холстах одного дымчатого серого тона (серые стены, серый потолок, серый пол), «возжигатель костров» в русском театре.

И сколько еще таких тез и антитез в дореволюционном творчестве Мейерхольда… Где же он подлинный, такой как есть, и где лицедействующий и творящий легенду? И о чем говорят эти метания? О широте взглядов и неудовлетворенности духа? Или, может быть, о гурманской жажде новизны и неразборчивой пестроте вкуса — в таком случае не ошибся ли Кугель, в конце жизни заступившись за него? Или все дело в трагедии раздвоенного сознания русской интеллигенции начала века? Чтобы ответить на эти вопросы, сперва рассмотрим более подробно события одного переломного года в жизни Мейерхольда, когда его духовное развитие особенно отчетливо тяготело к двум полюсам.

Весной 1905 года, после трех лет скитаний по провинции, Мейерхольд возвращается в Москву и возобновляет сотрудничество со Станиславским; вместе они создают Театр-студию формально под маркой МХТ, хотя и с явным намерением оторваться от его эстетики и даже поспорить с ней. Целое лето на даче в Мамонтовке Мейерхольд готовит спектакли студии и пишет Станиславскому: «Не могу передать на бумаге все прелести нерва, каким жила труппа»[[156]](#footnote-157). {184} Осенью происходит одна-единственная генеральная репетиция «Смерти Тентажиля», с которой он и ведет счет своим режиссерским работам (см. таблицу в его книге «О театре»). Открытие студии задерживается, переносится со дня на день, и потом уже глубокой осенью выясняется, что она вовсе не откроется. Планы Мейерхольда летят кувырком, и, не зная, как собой распорядиться, он уезжает в Петербург, где сближается с кружком Вячеслава Иванова. Весна 1906 года застает Мейерхольда в Тифлисе, в последней гастрольной поездке «Товарищества Новой драмы». И все эти перемены, переезды, передряги, новые крушения и новые надежды происходят на фоне первой русской революции, с которой он впрямую столкнулся осенью 1905 года в Москве.

У нас осталось мало документов той поры, и письма Мейерхольда к близким в двухтомнике избранных работ воспроизводятся по публикациям в монографии Волкова. Есть среди них письмо из Нижнего Новгорода, в котором Мейерхольд подводит итог только что минувшему 1905 году, несмотря на все потрясения, ставшему «одной из ступеней кверху» на его пути. События этого лета и осени, связанные с подготовкой к открытию студии, с работой над Метерлинком, со встречей с художниками-декораторами нового направления, завершаются «московской революцией» и нахлынувшим вместе с ней чувством «постижения истины». Мейерхольд пишет, что в дни революции его потянуло на улицу, чтобы увидеть «преображенный мир». Он хорошо запомнил пейзаж революции: площадь в момент перестрелки, от неверного освещения пошатнувшаяся куда-то, фигуры, перебегающие с угла на угол в снежном тумане… Мысли его идут вразброд, он понимает, что неизбежные перемены в судьбах России коснутся и его судьбы, еще не представляя себе, как это случится. «В моей душе, — пишет он, — от *страшной* недели осталось что-то такое, что даст силы почувствовать потом, когда-нибудь»[[157]](#footnote-158). Более близкие прогнозы кажутся ему рискованными.

Первая встреча с революцией возвращает Мейерхольда к политическим интересам юности, когда, по {185} его словам, «одним краешком» он соприкасается с работой подпольных рабочих организаций. В «Биографических данных», написанных вскоре после Октября, по этому поводу есть такай запись: «Снова волнуюсь вопросами исторического материализма». Эти слова надо принять с оговорками, ведь познакомил Мейерхольда с марксизмом Ремизов, который и в годы пензенской ссылки не скрывал своей неприязни к современному городу и видел идеал свободной общины в допетровской Руси. Учитель, несмотря на социал-демократические увлечения юности, был старовер и цеплялся за прошлое, что признавал даже журнал «Скифы», писавший в 1918 году: «… огненный вихрь революции ненавистен Ремизову»[[158]](#footnote-159). Вопреки своему учителю, Мейерхольд смотрел вперед и верил в близость массовой революции в России. Но выводов из этой веры не делал. Напротив, во всем, что касается собственно театра, его позиция и после «московской революции» мало в чем меняется.

Искусство и политика существуют для него порознь, в разных плоскостях духа. Его потрясает весть о казни лейтенанта Шмидта, и он с тоской думает о бессилии и одиночестве человека, на которого обрушивается мощь полицейского государства. («Господи, какой ужас, как я страдаю».) Но и в этом потрясенном состоянии он дорожил в искусстве прежде всего красотой и целесообразностью форм. Через несколько дней после казни Шмидта в письме к родным он подробно пишет о своей продолжающейся работе над «Смертью Тентажиля». Теперь он окончательно убедился, что «пьеса может быть поставлена в двух редакциях совершенно различных: первая — беклиновский пейзаж; и позы Боттичелли, и вторая — примитивы марионеток»[[159]](#footnote-160). Каждую из этих редакций должна играть особая группа актеров, специально подготовленных к тому. Беклиновский тон или марионетки — вот, оказывается, и вся альтернатива! А ведь Мейерхольд вовсе не был глух к политике.

В те же мартовские дни, когда было написано это письмо, он выступает с речью перед зрителями премьеры «Смерти Тентажиля». Высоко ценя искушенность {186} тифлисской публики, он все же не рискует посвящать ее в технику стилизаций примитивистов и тайны флорентийской живописи XV века. Что ни говори, это материя для избранных, и, не мудрствуя, хотя в символике пьесы, как в музыке, по его словам, можно отыскать много разных значений, он отбрасывает соблазны метафизики и в расшифровке образов Метерлинка идет от злобы и волнений дня. «Попробуйте, когда будете слушать пьесу, милостивые государи и милостивые государыни, — обращается он к тифлисской интеллигенции, — попробуйте негодовать вместе с Игреной не против смерти, а против причинности ее. И значительность символа пьесы достигнет громадных высот. Не смерть, а тот, кто несет с собой смерть, вызывает негодование». Здесь перед нами уже не смутная абстракция, а вполне реальный образ вины и ответственности.

В этом случае никто не упрекнет Мейерхольда в недостатке определенности. Тем любопытней, что в последующих комментариях он говорит о «Смерти Тентажиля» как о мистерии, в которой сливаются идеи христианского бога и древнего фатума. Год спустя он пишет статью «К истории и технике театра» и осуждает своих предшественников, ставивших Метерлинка, потому что «они старались пугать зрителя, а не примирять его с роковой неизбежностью»[[160]](#footnote-161).

Опять перед нами два Мейерхольда — современник первой революции, не приемлющий ее врагов и спорящий с ними, и примиритель и утешитель, предлагающий своей аудитории мораль «мудрого созерцания неизбежного», мораль успокоения и благостности. Когда речь заходит о политике, Мейерхольд на стороне «московской революции», когда он обращается к искусству, то, по крайней мере в своих теоретических работах, не идет дальше философии фатальности судьбы.

Может быть, не следует придавать особого значения теоретическим выступлениям Мейерхольда, ведь некоторые мемуаристы, например Грипич, полагают, что теория никогда не была близкой ему сферой. Нам трудно с этим согласиться, не говоря уже о том, что сам Мейерхольд в предисловии к книге «О театре» писал нечто тому противоположное: «Теоретические {187} мои построения шли всегда рука об руку с опытами на сцене». Правда, П. Керженцев, в начале революции единомышленник Мейерхольда, а много лет спустя автор разгромной, призывающей к расправе статьи «Чужой театр» (декабрь 1937 года), раздраженно обозвал его «сочинителем доктрин». Но разве доктрина — это бранное слово? Что касается «доктрин» Мейерхольда, то многие из них вошли в обиход мирового театра.

Вспомните поначалу его скромно и даже несколько туманно выраженные мысли о праве театра на толкование авторской ремарки, которая обычно подсказана «техникой того времени, когда пьеса писалась»[[161]](#footnote-162). Устанавливалось правило, что режиссер, исходя из интересов «внутреннего диалога», может, если в том есть необходимость, найти для устаревшей ремарки новые и более динамичные способы выражения. Из этой непритязательной формулы реконструкции возникла влиятельная мейерхольдовская идея «вздыбливания образа» для уяснения его сути, для его *генерализации*, идея, мимо которой не прошел ни один современный режиссер — от Вахтангова до Питера Брука.

Несомненно, что в художественном наследстве Мейерхольда начала века для нас самое ценное — его практическое, *лабораторное* начало. Когда он ведет репетиции «Смерти Тентажиля», его не слишком беспокоит мысль о фатуме; ему нужно решать трудные задачи метерлинковской эстетики — как, например, передать движение чувства при внешнем покое? Или как научить актеров, воспитанных в традициях неврастенической школы, с их плохо управляемым темпераментом и поэзией «надрыва», эпическому спокойствию трагедии, которая так величава, что кажется радостной в самых критических обстоятельствах («трагедия с улыбкой на лице»)? Эта заимствованная в христианской мифологии «тайна великой благости» на репетициях «Тентажиля» приобретает вполне земной и даже рабочий характер. Тридцать один год спустя, зимой 1936 года, во время репетиций «Бориса Годунова», он скажет актерам своего театра, что сцену «Граница литовская» нельзя брать в движении, потому {188} что на ней лежи! «отпечаток медлительности» Трагедия требует сосредоточенности, и Курбский не должен «расплескивать свою нервность». У режиссерских приемов Мейерхольда, при их бесконечном разнообразии, была своя *повторяемость*: в природе трагедии, еще со времен «Тентажиля», он особо подчеркивает мотивы самоуглубления и спокойствия, чему и пытается научить не очень восприимчивую труппу студии. То же самое с архаизацией Метерлинка и с симметрическим распределением действующих в пьесе лиц. Строя эти иконописные мизансцены, режиссер ссылается на Перуджино, в картинах и фресках которого наиболее совершенно выражена «божественность мироздания». Однако и здесь Мейерхольд преследует технические и полемические цели — в противовес «несуразному нагромождению» и скучной картинности бытового театра он ищет строгие пространственные ритмы, пластичность, способную открыть аудитории смысл внутреннего диалога, эту «истину взаимоотношения людей».

К некоторым экспериментам той поры, затронувшим эстетику театра в ее зримо-материальных формах, Мейерхольд будет потом возвращаться на протяжении всей жизни. Летом 1906 года, продолжая опыты, начатые в студии, он поставил в Полтаве ибсеновские «Привидения» и весьма манерную пьесу Дымова «Каин», убрав занавес, перекрыв яму оркестра и далеко выдвинув в зрительный зал просцениум. Полгода спустя в «Балаганчике», уже в Театре Комиссаржевской, он снова вынес действие за пространство сцены, назвав в своей книге эту выдумку счастливой. И потом в «Дон Жуане» идея просцениума, поддержанная Головиным, определила характер всей постановки мольеровской комедии, ее смещенные пространственные планы, сблизившие актера с публикой, для того чтобы «ни единый жест, ни единое движение, ни единая гримаса» не затерялись в пыли кулис. Так же в смысле техники строился «Орфей» в Мариинском театре. А полукруглый просцениум в «Маскараде» с белым орнаментом на золотом фоне, с отсвечивающими матовыми зеркалами, с лестницами из оркестра, обрамленными лепными перилами и с вазами по углам, отделенный от главной сцены системой спускных занавесов, меняющихся по ходу и смыслу действия, — {189} одна из самых памятных декорационных композиций в истории русского театра XX века. В 10‑е годы Мейерхольд писал, что с проблемой просцениума связана его «основная забота» режиссера-экспериментатора; в 30‑е годы (1934), громя ранговый, сословный, разделенный на ярусы театр и его сцену-коробку, он призывал вернуться к архитектуре просцениума, самой демократичной, ставящей всех зрителей в равное положение («все смотрят аксонометрически»). Были, оказывается, у Мейерхольда непреходящие увлечения.

К периоду студии относятся его замечания, тоже очень конкретные, по поводу несоответствия бытового и сценического времени. На сцене очень дорого время, и его расточительство в любом виде — будь то избыток подробностей, оживляющих диалог, или избыток анализа, объясняющего диалог, или педантично-наивная иллюстрация каждой ремарки — разрушает гармонию действия, и в памяти зрителя остаются только «мелодии фона». Размышляя о законах театрального времени, Мейерхольд отвергает грубое подобие натуре как основу и предпосылку истинности поэзии; неизбежность многих рядом развивающихся и разновременных ситуаций в драме — один из самых сильных его аргументов в пользу условной природы театра. При этом понятие времени он связывает с понятиями меры и определенности и выдвигает требование целесообразности как высшей нормы красоты. Много позже, в 1915 году, он поставит в Александринском театре «Стойкого принца» Кальдерона и так математически точно, по хронометру, рассчитает время, что, когда один актер по небрежности затянет свой монолог всего только на минуту или две, течение спектакля нарушится. Неряшливость, которая прошла бы незамеченной в старом, живущем по наитию театре, в этом случае становится едва ли не катастрофой. У мира высоких точностей есть свои правила и трудности.

Искания студии захватывают и другого ее учредителя — Станиславского; в своих мемуарах он пишет, что ему следовало бы сдерживать фантазию его младших товарищей, а он, увлекшись, ее подогревал. Его поражает бездна выдумки в «Тентажиле», неожиданно новые ритмы речи и движения, застывшие мизансцены, броскость импрессионистских пятен, хотя в {190} красивых стилизациях режиссера он не улавливает всей тонкости метерлинковской поэзии. Со времен студии, редко соглашаясь с Мейерхольдом и не слишком часто посещая его спектакли, он постоянно следит за развитием его искусства. Это интерес товарища по профессии, в котором сталкиваются антагонизм натур, убеждений и вкусов и признание громадной оригинальности таланта, не укладывающегося в уже известные рамки, — интерес Толстого к Достоевскому, правда, не такой придирчивый, более спокойный по форме.

В сезоне 1936/37 года, отвечая на вопрос, кого он считает лучшим советским режиссером, Станиславский сказал: «Единственный режиссер, которого я знаю, — это Мейерхольд», — свидетельствует Г. В. Кристи[[162]](#footnote-163). Во времена студии он так бы не ответил, но мощь воображения Мейерхольда оценил уже тогда. И тем не менее легко с ним расстался и спокойно пережил крах студии.

В то лето Станиславский жил уже в предчувствии кризиса 1906 года, и его интересы, пока еще незаметно для окружающих, сместились в сторону этики творчества и познания его законов. Он по-прежнему увлекался новизной постановочных приемов, даже самых эксцентричных, но в этом было больше инерции, чем внутренней необходимости. Мысль Станиславского, еще накапливающая факты, где-то уже коснулась духовной драмы актера, искусство которого, как ему кажется, лживо по сути, по самой своей структуре. В свете этой нравственной коллизии открытия Мейерхольда не могли глубоко задеть Станиславского. В «Моей жизни в искусстве» он писал, что беда Студии на Поварской заключалась в том, что талантливый режиссер «закрыл собой» беспомощных актеров, обращаясь с ними, как с «простой глиной». На этом основании в комментариях к первому тому Собрания сочинений Станиславского говорится, что он резко отрицательно относился к работе Мейерхольда в студии[[163]](#footnote-164). Это необоснованный вывод. В отношении Станиславского к Мейерхольду никогда не было устойчивости. В конце прошлого века, в момент организации {191} МХТ, он возлагал на него особые надежды: «Мейерхольд мой любимец»[[164]](#footnote-165), а девять лет спустя пишет о нем как о предприимчивом конкуренте, который способен перехватить репертуарные новинки МХТ[[165]](#footnote-166), в начале 30‑х годов упрекает его в том, что он мало чему может научить актеров и «потому принужден маскироваться всевозможными выдумками»[[166]](#footnote-167), а примерно за год до смерти признает его не только лучшим, но и единственным режиссером в нашей стране. Для справедливости скажу, что зигзаги Толстого в оценках Достоевского были не менее разительными…

Не надо утруждать себя поисками в архивах для того, чтобы убедиться, как высоко отзывался Станиславский о работе Мейерхольда в Театре-студии. В том же Собрании сочинений, где комментаторы предложили свою версию («идея Станиславского была извращена Мейерхольдом»), только не в первом, а в седьмом томе, напечатано письмо Станиславского к С. А. Попову от 12 августа 1905 года, где сказано: «Тентажиль» произвел фурор. И я был счастлив за Всеволода Эмильевича… Вчера пессимисты стали верить в успех и признали первую победу студии «ад предрассудками»[[167]](#footnote-168). А вот свидетельство очевидца, талантливой мемуаристки В. Веригиной, воспитанницы школы МХТ. Рассказывая о том же августовском просмотре, на котором помимо Станиславского были Горький, Немирович-Данченко, актеры Художественного театра, она пишет, что «Смерть Тентажиля» произвела на присутствующих большое впечатление: «Станиславский сиял. Этот истинный художник радовался удаче молодежи от всего сердца. Он радовался открытию новой области, как радуется исследователь, бескорыстно отдавая свои силы и средства на любимое дело»[[168]](#footnote-169). «Новая область» не надолго увлекла Станиславского; радуясь удаче студии, он {192} вскоре, по зрелом размышлении, расстается с ней, избрав другой путь для реформы своего искусства, путь его внутреннего, нравственного оправдания.

И Мейерхольду мало было техники и только техники. Его удручает дилетантизм в театральной среде и актеры — рассудительные умники, полагающиеся на свое гимназическое образование и не знающие азов ремесла; ему кажется, что в современном искусстве слишком много умозрения, филологии, необузданного идеализма. Однако и ему, профессиональному человеку, экспериментатору, тоже нужна универсальная схема, чтобы поверить в значение своих опытов. Самый масштаб его постановочных реформ требует программы, грозя иначе выродиться в крохоборство. Он жадно ищет синтеза даже в случайных наблюдениях и в сентябре 1906 года пишет родным из Витебска: «Всегда немного школьничаю, без причины хохочу, смешу, подмечаю кошмар всевозможных случайностей, раскрываю курьезы своей обостренной наблюдательностью, ловлю всякую ерунду, и сумму всяких мелочей жизни синтезирую, указываю, как все случайно, как все смешно, как все ненужно. Словом, весел, когда спускаюсь на землю, потому что раскрывается марионеточность, вернее, раскрываю ее на каждом шагу»[[169]](#footnote-170). Из этой простодушной исповеди следует, что натура у Мейерхольда здоровая, с не угасшей в тридцать два года детской потребностью в игре, что даже тогда, когда предметом его наблюдений служит «кошмар всевозможных случайностей», он не теряет доброго расположения духа. Но натура у него еще и увлекающаяся, с чертами фанатизма, иногда исступленного, тяготеющего к крайностям.

Осенью 1925 года, вскоре после публикации резолюции ЦК РКП (б) о художественной литературе, популярный тогда журнал «Журналист» провел анкету среди московских писателей. Принял участие в этой анкете и Пастернак; в его парадоксальном ответе есть такие слова: «Я убежден, что искусство должно быть крайностью эпохи, а не ее равнодействующей»[[170]](#footnote-171). Искусство Мейерхольда и было крайностью эпохи, и притом эпохи противоречивой, вместившей в себя {193} взлет и спад первой русской революции. Один из первых мхатовцев, рано оторвавшийся от взрастившей его почвы, он стал непримиримым критиком эстетической системы своих учителей; он знал изнутри все ее уязвимости и наносил ей чувствительные удары, даже более чувствительные, чем такие присяжные полемисты, как Кугель. Со спора с МХТ (в ожесточении дискуссий он называл его собирательным понятием — натуралистический театр) и началась реформа Мейерхольда. Любопытно, что к Малому театру он относился гораздо терпимей, это прошлое уже не казалось ему опасным. Борьба, как то не раз случалось в искусстве, шла с прямыми предшественниками, на ближних дистанциях: условный театр и реализм в его мхатовском воплощении. И, как всегда, за стадией критики наступила очередь конструктивных идей. Тогда Мейерхольду и понадобились союзники, надежные наставники и опора в сфере теории, где он чувствовал себя пока неуверенно. Отвергая «московское мейнингенство», он отвергал вместе с ним и реализм как направление, до конца исчерпавшее себя и бесперспективное. Что же ему оставалось? Какой у него был выбор? Контуры эпохи менялись на глазах, на волне неудавшейся революции вперед все больше выдвигалась иррациональная эстетика с ее темой *трагической несуразности*, или, как говорил Мейерхольд, марионеточности жизни, то есть бессмысленного круговорота ее слепых, самоуправно действующих сил. И со страстью новообращенного Мейерхольд, как тому ни противилась его природа, ухватился за эту теорию, чтобы согласовать противоречия, которые не укладывались в гармонию и теперь уже подавно не могли уложиться. У благородной жажды синтеза, оказывается, может быть и коварная сторона. Позволю себе маленькое отступление. Тридцать четыре года тому назад, перечитывая стенограмму своей речи на вечере Игоря Ильинского (она была напечатана в газете «Советское искусство» в феврале 1933 года под названием «Путь актера. Игорь Ильинский и проблемы амплуа»), Мейерхольд сказал автору этих строк: «Не удивляйтесь, что я так много говорю о здоровье Ильинского, о его здоровом смехе, о его здоровой личности. Это назло моим биографам. Очень уж одолели они меня гофмановскими комплексами. {194} А мой Гофман был гениальный мистификатор, без тени болезненности. Ситуация складывалась мольеровская. Я чувствовал себя здоровым, а меня уверяли, будто я болен. И началось это давно. Возможно, поэтому я запомнил статью Ярцева о “Балаганчике”. У меня была репутация наимоднейшего западника, лакомки в искусстве, а он написал, что блоковские маски у Мейерхольда — уездного, провинциального происхождения. А какой же болезненный вывих в кукольной игре, в захолустном ярмарочном балагане?..» Эти слова кажутся мне знаменательными, но, не боясь испортить их эффект, я должен добавить, что к светлым краскам «Балаганчика» примешивались и темные. И так было не только с «Балаганчиком». Мейерхольду по самой его природе действительно хотелось здоровья, веселой игры, радости импровизации, но вовсе не всегда это ему удавалось. Его теория в те годы часто брала верх над его натурой.

Раз я уже вспомнил речь Мейерхольда об Ильинском, напечатанную в газете «Советское искусство», то по прямой ассоциации передо мной возникает другая картина — ровно через год, 5 февраля 1934 года, та же газета посвящает целую страницу шестидесятилетию Мейерхольда. Среди авторов номера — Книппер-Чехова, Качалов, Пудовкин и другие (некоторые из этих воспоминаний без редакционных изменений вошли в сборник «Встречи с Мейерхольдом»). Качалов, всегда внимательный к своему слову, на этот раз особенно внимателен: он читает статью в корректуре, объясняя, что ему давно хочется написать про то, что сильные таланты не рождаются сразу и что признаки величия или, во всяком случае, незаурядности они обнаруживают еще в молодости. Он повторяет по памяти слова Санина, сказанные ему, Качалову, в начале сезона 1900 года в саду «Эрмитаж», где в перерывах между репетициями спорили, веселились, бегали наперегонки артисты Художественного театра: «Вот, обрати внимание на нашего Всеволода Эмильевича, оцени это “явление”. Это новейшая формация артиста! Оцени это соединение громаднейшей культуры, оригинального, большого, живого ума — вот с этой чудесной наивностью гениального ребенка, с этой {195} необузданностью юношеского темперамента. Боюсь, — прибавил он, понизив голос, — как бы ему не стало тесно у нас». Так Санин угадал будущее Мейерхольда.

В самом деле, кем он был тогда, когда Комиссаржевская пригласила его в свой театр? Актер, порвавший с МХТ после четырех его первых сезонов, провинциальный режиссер, о котором сочувственно писала критика в Херсоне и Тифлисе, не очень удачливый руководитель Театра-студии, не показавшего ни одного спектакля… Почему же ему, едва он приехал в Петербург, предложили свое сотрудничество Дягилев, Вячеслав Иванов и другие, рангом пониже, ученые теоретики и предприниматели, представлявшие новые веяния в русском театре? И все они, беспечные фантазеры и осторожные тактики, никогда не видевшие его работ, прониклись к нему доверием с первой же встречи. Конечно, мхатовская психологическая школа не прошла для него бесследно, и, как никто другой, он умел настраиваться на волну своего собеседника. Позже, в 20‑е годы, его искусством общения восхищается Эйзенштейн, в котором тоже дремал гений актерства и дипломатии. Но за лицедейством Мейерхольда уже тогда угадывалось и нечто более основательное — вера в свое призвание, похожая на веру Станиславского, только еще более фанатическая. Эта вера воодушевляла его новых единомышленников потому, что в своих планах он опирался на новую, сразу вошедшую в моду теорию условного театра и на конкретное, добытое опытом знание техники сцены и скрытых в ней резервов изобразительности. Увлечение Мейерхольдом в художественных кругах Петербурга, тяготевших к символизму, задело и Комиссаржевскую, и в мае 1906 года, встретившись с ним, она, по словам биографов актрисы, «в его проектах нашла себя».

Он не мог не заинтересоваться предложением Комиссаржевской: стать режиссером в ее театре на Офицерской — это значило «встать во главе нового импрессионистического театра», если не формально, то фактически; оказаться в самом центре художественных исканий столицы; навсегда уйти из провинции, где публика не хочет знать ничего, кроме «сенсационных новинок» вроде пьес Чирикова и Шницлера; это значило, наконец, связать свою судьбу с судьбой актрисы, про которую четыре года спустя Блок скажет: {196} «развернутое ветром знамя». И в материальном отношении это сулило полную перемену жизни. В письме из Тифлиса он с раздражением писал о своем нищенском быте: «… надоело ходить в грязных сорочках и засаленных штанах». А в петербургском театре ему предлагают 600 рублей в месяц, по тому времени большие деньги. И все-таки он сомневается, советуется, ставит условия и даже тогда, когда дает согласие, не питает особых иллюзий. Еще не начав работать у Комиссаржевской, он замечает, что ее театр «не то, не то», ему придется «потратить много сил, волноваться, и результатов все-таки достичь нельзя». Для скептицизма Мейерхольда были основания: он понимал, что администраторы у Комиссаржевской — люди меркантильные, труппа неспаянная и она сама — актриса с гениальной интуицией, во всем привыкшая полагаться только на себя, натура слишком вольнолюбивая и несговорчивая, чтобы подчиниться его режиссерскому плану. («Вы же знаете, — писала она Ходотову, — как я люблю Герцена, чувствую родного Мицкевича, но не знаете, как я понимаю и Бакунина»[[171]](#footnote-172).) И, трезво оценивая обстановку, Мейерхольд пришел к выводу, что продержится у Комиссаржевской «до поста, и только». Он ошибся в сроках не намного, всего на несколько месяцев.

Потом, когда сезон у Комиссаржевской начался, он взял такой темп, что у него уже не было времени для сомнений. Театр на Офицерской открылся 10 ноября, первой шла «Гедда Габлер», через три дня состоялась вторая премьера, еще через девять дней — третья. В декабре Мейерхольд прибавил темп и выпустил один за другим четыре спектакля, в том числе знаменитый «Балаганчик». О сроках репетиций в Театре Комиссаржевской можно судить хотя бы по тому, что андреевская «Жизнь Человека» — Блок считал некоторые сцены этой постановки гениальными — была подготовлена в двенадцать дней. По существовавшим тогда нормам, это не был рекорд, но ведь почти каждый из своих одиннадцати спектаклей в театре на Офицерской Мейерхольд задумал как манифест нового искусства.

{197} В юности однажды он написал Чехову, что ненавидит себя, когда смотрит на свои руки, потому что он такой же беспомощный и вялый, как и его руки. В тридцать два года от этой рефлексии не осталось и следа; он чувствовал в себе такой запас сил, что готов был щедро отдать их делу, в успехе которого вправе был сомневаться. Это был очевидный риск, и он пошел на него. Н. Волков видел ошибку Мейерхольда в том, что свои искания в Театре Комиссаржевской он предложил широкой публике как «осуществленный и найденный путь большого театра»[[172]](#footnote-173). Так ли это? Ведь союз с Комиссаржевской привлек его прежде всего тем, что студийные опыты можно было теперь перенести на большую сцену, ни в чем не отступая от своей программы. Его идеи, добытые в годы скитаний и работы в студии, требовали немедленного осуществления, встречи с аудиторией, выхода в большой свет. Конечно, по нашим сегодняшним представлениям, масштаб в Театре Комиссаржевской был камерный, пройдет еще без малого четверть века, пока в докладе «Реконструкция театра» Мейерхольд сформулирует с присущим ему размахом свою эстетику массовости с ее ставкой «на тысячи, исчисляемые десятками», и не менее того. Но и в 1907 году он писал, что условный метод в его театре предполагает помимо автора, режиссера и актера *четвертого творца* — зрителя, который, в интересах гармонии, должен соучаствовать, пусть и незримо, в событиях на сцене. К тому же страстный полемист Мейерхольд был одержим такой ненавистью к «московскому мейнингенству», что ему необходимо было в открытых столкновениях, на виду у зрителей, доказать правоту своих идей.

Его сотрудничество с Комиссаржевской началось еще до открытия театра, в сентябре 1906 года, во время ее гастрольной поездки по западным губерниям. Дошедшие до нас письма той поры поражают непривычной для Мейерхольда нотой экзальтации; иронист и скептик, он говорит голосом романтика, едва справляясь с нахлынувшими на него чувствами. Описывая службу в Ковенском костеле, он замечает: «Я был как в раю» и, как полагается в таких случаях, слушал «хор ангелов». Глядя из окна вагона на золотую листву {198} осени, он восхищается щедростью и разумностью природы: «Это было чудесно, захватило дыхание, и хотелось прыгать от радости». После очередной репетиции «Гедды Габлер» в Ковно он отправляется вместе с Комиссаржевской и другими участниками спектакля на прогулку по ту сторону Немана. Герои Ибсена обретают плоть, и по холмам, окружающим старый литовский город, карабкаются «впереди Гедда Габлер, за ней Тея, дальше Левборг, дальше тот, кто хочет слить души этих лиц в одну гармонию на фоне осени золотой». В этом состоянии воодушевления от того, что планы его наконец сбываются, и от того, что труппа его признала и пошла за ним, и от того, что он, городской человек, почувствовал свое сродство с природой, он приходит к мысли, что Гедда Габлер — это и есть олицетворение золотой осени. В творчестве Мейерхольда мотив природы встречается не часто (он обращается к нему в последние годы, например на репетициях «Бориса Годунова» в 1936 году, где появляется даже термин «топографическое отношение» актера к действию). И в ибсеновской постановке образ царственной осени не более чем искусная стилизация застывшего мира и его гаснущих красок. Трудно даже сказать, что общего между той живой, еще полной движения, хотя и завершающей свой годовой цикл природой, которую наблюдал Мейерхольд из окна вагона, и «Геддой Габлер» — нарядно-симметричной, холодно-величественной композицией на тему красоты увядания. Видимо, это общее в красках, только в природе, в их соломенно-золотом сиянии была располагающая к себе лиричность, а в театре эти краски были пожестче: чуть-чуть тускловатые, намеренно бесстрастные, как бы замершие в ожидании беды на панно Сапунова, занявшем всю стену.

На успех своего дебюта в Петербурге Мейерхольд не рассчитывал; он ждал ругани в газетах и не приходил от этого в уныние. Ему важно было открыто заявить о своих притязаниях и тем самым заставить к ним прислушаться. В «Гедде Габлер» он демонстрировал свои открытия — фронтальные мизансцены, как бы сливающиеся с плоскостными декорациями, пластику, подчиняющуюся скрытому ритму, скорее танцевальную, чем бытовую, характерные для каждого участника действия полузастывшие позы и т. д. Жизнь {199} на сцене текла медленно, в приглушенно-замирающем темпе, как будто забыли завести часы и вот‑вот, истощив запас энергии, они остановятся. У этого заторможенного, впавшего в оцепенение сомнамбулического мира была своя продуманная цветовая гамма. В «Гедде Габлер» строго соблюдалась симметрия красок, ее особо подчеркивал нейтральный белый цвет: белые меха, белые хризантемы, белый рояль, такой же, как и двадцать восемь лет спустя в «Даме с камелиями». Мейерхольду казалось, что порядок в иных обстоятельствах может быть более зловещим, чем хаос, что, например, педантичная процедура механической казни, описанная Тургеневым в очерке о Тропмане, гораздо страшней, чем библейские катаклизмы с их картинной игрой стихий. Мейерхольдовская идея марионеточности в театре предполагала идеальную, эстетически осмысленную организацию действия в наглядном контрасте с бесцельностью и ненужностью этого действия. Таким образом, в бесславно увядшей красоте Гедды Габлер, такой же застыло-безжизненной, как и мир, который ее окружает, театр видел смысл ибсеновской драмы.

Критика недоуменно спрашивала: если Мейерхольд поместил Гедду Габлер в это царство изысканности, куда ей отсюда стремиться? Ведь у Ибсена она задыхается в провинциальном доме Тесмана, обставленном во вкусе старой тетушки Юлианы, а здесь, на сцене, — дворцовая оранжерея во вкусе Сомова. Выходило, что просчет Мейерхольда в том, что он ушел от быта и не рискнул показать заурядную жизнь норвежской семьи такой, какая она есть; словно в демонстрации мещанского интерьера уже заключается осуждение мещанства. На самом деле просчет Мейерхольда был гораздо глубже — он отбросил прочь морализм Ибсена, основу основ его драмы. В пьесе противоречия Гедды Габлер вынесены резко наружу: ее утонченность и грубые инстинкты, ее гимн свободному чувству и рабски-мещанское благоразумие, пустота ее «мучительно прекрасной души», по выражению Блока. В театре этой драмы раздвоенности не было; окруженная ореолом красоты, ибсеновская героиня поступает так, как ей вздумается, и этим исчерпывается ее моральный импульс. Почему же привлекла Мейерхольда эта пьеса и как он убедил Комиссаржевскую, {200} которая презирала людей с «обугленным сердцем», взяться за эту роль в такой трактовке?

В книге «Литература и эстетика» Л. Гуревич приводит слова Комиссаржевской, сказанные ею за год до смерти, весной 1909 года: «Мне ясно, что театр должен выйти на новые пути, но я не знаю, что нужно сделать, чтобы выйти на них? Понимаете, мне не дано сознанием находить новую правду, я ищу ее инстинктом, прислушиваюсь, ошибаюсь, потом сама ощущаю, что это “не то”»[[173]](#footnote-174). В Мейерхольда она поверила, увидев, что его сознание и инстинкт действуют заодно, в полном согласии, и что он свято убежден в своей правоте и тогда, когда идет на заведомо рискованные эксперименты. Как не хватало ей этого фанатизма реформатора! Она сомневалась в себе и в минуты высшего художественного успеха, например после триумфа «Бесприданницы». К тому же, излагая свои планы и фантазируя, Мейерхольд мог увлечь любую аудиторию, даже ему враждебную. В конце 20‑х годов ему как-то пришлось выступать перед труппой Большого театра; с его репутацией главы левого фронта и гонителя классики это было не так-то просто. Но уже с первых фраз он завоевал расположение самых заядлых традиционалистов, убедив их, что вовсе не склонен «заниматься акробатикой в области партитуры». Нужно ли говорить, что для молодых актеров, участвовавших в репетициях пьесы Ибсена осенью 1906 года, фантазия Мейерхольда была откровением. Общая атмосфера в труппе захватила и Комиссаржевскую, хотя она до конца так и не поняла, в чем может выразиться ее участие в этой «литургии красоты».

Пока что она согласилась играть в спектакле роль Гедды Габлер.

Что же касается самого Мейерхольда, то вопрос о нравственной ценности героини Ибсена перед ним даже не вставал. По свидетельству поэта Сергея Городецкого, написавшего в 30‑е годы любопытную статью «В. Ф. и символисты», Мейерхольд в момент встречи с Комиссаржевской был целиком поглощен единственно важной для него тогда проблемой — как {201} решить непримиримое противоречие «между трехмерным человеческим телом и двухмерной живописной декорацией»[[174]](#footnote-175). Можно возразить против категоричности этого суждения: мы знаем, как много в те годы размышлял Мейерхольд над тем, почему театр, в процессе векового развития утеряв религиозно-общинное начало, выиграл в объективности и проиграл в мощи воздействия («… сцена отчуждается от зрителя этой своей объективностью»), или, в более общем плане, как связывал он задачи театра с нарастающей мещанской угрозой. И тем не менее мы вправе говорить о *трагедии односторонности* Мейерхольда, о том, что в каждый данный момент у него была одна господствующая идея, перед которой отступали его длительные непреходящие интересы. Иногда быстротечные сезонные увлечения Мейерхольда совпадали со сквозными, магистральными, которые прошли через всю его жизнь. Я имею в виду, например, близкое к гоголевской традиции романтико-критическое направление его режиссуры, достигшее вершины в постановке «Ревизора» (1926). Но такие счастливые совпадения случались редко, гораздо чаще эксперименты Мейерхольда не выходят за границы изобразительной техники сцены, что и дало повод Луначарскому назвать его ум узким, словно «у него наглазники».

Это была узость изобретателя, сосредоточенного на своем предмете, но все-таки это была узость. Он легко сошелся с новыми петербургскими друзьями, но их европейской профессорской учености, их сверхфилологического уклона втайне побаивался и в этой единственно близкой тогда ему среде столичных символистов чувствовал себя несколько обособленно. Они были известные на всю Россию поэты, философы и политики, он — недоучившийся студент, долго скитавшийся по провинции, пока еще ничем не отличившийся актер, задумавший революционный переворот в театре. В немалой степени этим объясняется подчеркнутый интерес к форме в его режиссуре; он выбрал то, в чем действительно был силен. Вот почему к «Гедде Габлер» Мейерхольд подошел с готовой и предвзятой мыслью, он искал в драме Ибсена эффекта «холодной величавости», подсказанного недавно его заинтересовавшей {202} теорией «неподвижного театра» и скульптурной пластики этого театра.

Неудача «Гедды Габлер» не обескуражила Мейерхольда. Художник Головин, познакомившийся с ним как раз в тот его первый петербургский сезон, впоследствии писал, что ему уже тогда стало ясно, «какой это исключительный человек, как интересны его режиссерские выдумки»[[175]](#footnote-176). С расточительностью, раздражавшей петербургскую критику, он демонстрировал эти выдумки — наивно-ребячливую, как будто повторяющую детскую игру, архитектуру «Вечной сказки» — композицию из кубиков, лесенки, колонн; медлительные ритмы, подчеркивающие остроту экспрессии в «Сестре Беатрисе»; насмешку, выраженную в приемах театра марионеток, в «Чуде святого Антония»; ибсеновскую «Нору» без аксессуаров быта; сцену на сцене в «Балаганчике»… Здесь нам нужно остановиться, потому что встреча с Блоком оставила глубокий след на всем последующем творчестве Мейерхольда.

Ему нравилось, что в лирику «Балаганчика» вдруг прорывается ирония и потом мирно с ней сосуществует, что драма эта со строго развивающимся сюжетом похожа на импровизацию, что, поднявшись над бытом, Блок возвращает на сцену вековые маски мирового театра, что в его стихах есть пронизывающая действие музыкальность; она требует от актеров иной техники игры, чем та, которая принята в современном театре. Ему нравилась и роль Пьеро, которую он взял себе. В интересной работе П. Громова «Трилогия лирических драм 1906 г.» говорится, что в искусстве начала века была только одна близкая трагедийному лиризму Блока тема — это тема странствующих комедиантов и уличных жонглеров Пьеро и Арлекина в живописи молодого Пикассо[[176]](#footnote-177). Видимо, эта общность тем возникла как бы самопроизвольно, выражая некоторые черты сходства в художественных исканиях русской и западной интеллигенции начала века. Ведь трудно предположить, что двадцатипятилетнему Блоку были известны работы Пикассо, что {203} же касается Мейерхольда, то он о них тогда ничего не знал. Его первые впечатления от живописи Пикассо относятся к десятым годам, ко времени парижской постановки «Пизанеллы» и дружбы с Аполлинером. И если искать прообраз мейерхольдовского Пьеро в живописи, то уместней назвать сезанновскую «Масленицу» — «Mardi gras» из щукинского собрания, которую высоко оценила русская критика начала века[[177]](#footnote-178). Эта картина ближе «Балаганчику» в интерпретации Мейерхольда: на ней Арлекин и Пьеро стоят вместе, застывшие в каком-то внезапном замешательстве, праздничная театральность костюмов только подчеркивает отчужденность усталых балаганщиков от карнавальной суеты; веселые уличные комедианты серьезно чем-то озабочены. Пьеро Мейерхольда, судя по портрету Ульянова, был такой же серьезно озабоченный, как и они, правда более одухотворенный и более артистичный.

Глубину замысла «Балаганчика» Мейерхольд почувствовал сперва как актер. В его Пьеро по-своему отразились черты эпохи: грустный клоун заражен сомнением, в его лирике слышится горькая усмешка: «… он уже задумчив; его душа уже истончается и образовывается»[[178]](#footnote-179). От этого страдающего Пьеро, погруженного в самопознание, и пошел весь план постановки. Чисто экспериментальные задачи стеснили инициативу Мейерхольда и в «Балаганчике». Тем не менее это была первая в его петербургский период попытка от самодовольной «литургии красоты» обратиться к душевным недугам рядового зрителя.

По свидетельствам современников можно в общих чертах восстановить театральный образ «Балаганчика». Тема эта привлекает мемуаристов вплоть до наших дней (воспоминания Веригиной и Дейча опубликованы в 1967 году). Оставил описание спектакля и сам Мейерхольд. Но для нашей работы интерес представляют его упоминания пьесы Блока в программной статье «Балаган» (1912). Эта ретроспекция вводит нас в круг эстетических идей режиссера его первого петербургского сезона. С ожесточением доказывает {204} Мейерхольд, что современный театр гибнет, петому что плетется в хвосте у литературы и сплошь заполнен бытописанием, потому что его репертуар составляют либо пьесы à thèse, либо пьесы настроений. Разложение театральных форм зашло так далеко, что блеск лицедейства потерял всякое значение. Растренированный, безмускульный актер, интеллигент-аналитик, предавший свое ремесло, в сущности, утратил свое призвание. «Сами читатели могут войти на сцену и со сцены вслух, по ролям, читать для публики диалоги любимого беллетриста. Это называется “дружно разыграть пьесу”»[[179]](#footnote-180). Депрофессионализация театра мстит за себя: в лучшем случае публика ведет себя «неподвижно и торжественно», в худшем — просто дремлет. «Балаганчик» тем и хорош, что взрывает тишину зрительного зала, этого дремотного мира с подавленными эмоциями, что аудитория в театре на Офицерской не бывает нейтральной, она всегда пристрастна и вступает в живую связь с действием.

*Раскрепощение зрителя* — исходный пункт замысла Мейерхольда: пусть публика негодует, беснуется, забрасывает сцену гнилыми яблоками, только бы она не безмолвствовала. Он так и пишет: «Пусть часть зрительного зала шикала Блоку и его актерам, театр был театром»[[180]](#footnote-181). Силу чувства публики на этот раз он измерял не дружностью аплодисментов, хотя успех ценил, как всякий человек театра. Его искусству теперь нужна была атмосфера борьбы, не только несогласия, но и сопротивления аудитории. В. Веригина вспоминает, как на одном из первых представлений «Балаганчика» публика разделилась на два лагеря — часть ее выражала шумное одобрение, другая (таких было больше) — нескрываемое недовольство и протест. Мейерхольд с интересом наблюдал за поведением зала и обратил внимание на старушку, где-то в углу яростно свистевшую в ключ; ее одержимость вызывала уважение, и в знак приветствия он послал пламенной театралке цветок, который держал в руках. В азарте борьбы он бывал великодушен.

Агрессивность входила и в планы Блока: посмотрев репетицию сваей пьесы, он писал Мейерхольду, {205} что «*всякий* балаган, в том числе и мой, стремится стать *тараном*, пробить брешь в мертвечине»[[181]](#footnote-182), и в этом же письме воздал должное режиссеру, поставившему «Балаганчик» в формах воздушных и проницаемых, наиболее близких его лирике. Значит, эта нежная, почти невесомая материя должна была служить в спектакле орудием разрушения. Здесь вступала в права ирония Блока, ирония безжалостная, если судить по театральным маскам мистиков. За длинным столом параллельно рампе сидели полулюди-полуманекены, какие-то глубокомысленные заводные куклы в черных сюртуках, в критический момент действия уползавшие из своих картонных футляров, и на сцене оставались только бюсты без голов и рук. Образ мертвечины — пустой оболочки без содержания, — в представлении Блока связанный тогда с бессилием метафизической мысли, погрязшей в «безднах» и недостойной игре со смертью, выступил в этом гротеске со всей очевидностью. Однако в поругании мистиков был не только обличительный смысл. Читателям Блока известно, что «Балаганчик» — это важная веха в критическом самосознании поэта, что, потешаясь над мистиками, он не щадил и себя, что в его карикатуре легко разглядеть элемент самопародии, хотя в этой усмешке чувствовалась трагедия.

Элемент самопародии был и в «Балаганчике» Мейерхольда. Мы уже говорили, как томилась его здоровая натура от вечной нахмуренности и нарочитой усложненности символистского «авангарда», хотя он искренно считал себя главой этого направления в русском театре. Теперь у него был случай расквитаться с самим собой.

Словно в отместку себе, в «Балаганчике» он порвал с парадно-декоративным искусством: это был настоящий скачок от утонченности Метерлинка к приемам «обыкновенного русского Петрушки», как насмешливо писала петербургская «Речь» на следующий день после премьеры. По совести надо сказать, что бунт Мейерхольда в защиту стихийной театральности был тоже не лишен своего рода изысканности. Только эта изысканность шла от другого корня — от уличной пантомимы, от незамысловатой техники кукольного {206} театра, от традиций скоморошества. Уже сама фактура «Балаганчика» выдавала намерения Мейерхольда: вершки, свисающие с колосников и не оставляющие места для иллюзий; откровенно пародийный, традиционный колоннадный зал, неожиданно спускающийся на сцену и в финале взлетающий кверху; картон как основной постановочный материал; сюртуки, манишки, воротнички и манжеты мистиков, намалеванные сажей и мелом, и т. д. Грубость умело стилизованного балагана, с изначально присущей ему плебейской непосредственностью, возвращала театру живость реакций, такую контрастную по сравнению с торжественной неподвижностью «Гедды Габлер». Для непочтительной иронии Мейерхольда, искавшей ответных чувств аудитории, не годилась зашифрованная эстетика; ей нужна была прежде всего *внятность*, и веселая эксцентрика старинного фарса в содружестве с нашим Петрушкой была здесь как нельзя более кстати.

В отличие от Блока, писавшего в 1908 году, что ирония — это болезнь «бесплодного духа», Мейерхольд видел в иронии одну из форм борьбы духа с бездуховностью. Бедный мечтатель Пьеро в «Балаганчике» спокойно взывал к разуму и реальности («Я не слушаю сказок, я простой человек»), мистики в состоянии крайней экзальтации отвергали его кощунства, шел спор очевидности с абсурдом, и Пьеро в эти минуты, по словам современника, «не улыбался, но казалось, что он улыбается»[[182]](#footnote-183). Его горькую и затаенную улыбку потом мы увидели на портрете Ульянова. Пьеро понимает, что факты порой бывают бессильны перед живучестью мифа, и в недостоверном мире превратностей находит только одно средство самозащиты — иронию, высоко подымающую жалкого комедианта над его просвещенными оппонентами. Но действие иронии не обладает универсальностью, она не может, например, прояснить путаницу отношений Пьеро с Коломбиной и Арлекином и др. Репетируя пьесу, Мейерхольд убедился, что за привычностью и даже хрестоматийностью ее ситуации скрывается драма тем более жестокая, что герой ее — балаганная кукла, возвысившаяся до уровня сознательного {207} человека. Философия здесь была такая: пока марионетка живет по инерции в неведении, все обстоит как нельзя лучше; всякое же ее движение к разуму — это движение к страданию. В свете знания мир сразу тускнеет, теряет ясность очертаний, запутывается и раздваивается. Гротеск оборачивался своей второй, трагической стороной, той *жуткой серьезностью*, о которой писала дружественная Театру Комиссаржевской критика.

У трагического гротеска Блока, по мнению Мейерхольда, были великие предшественники: Гойя, Эдгар По и «главным образом, конечно, Э.‑Т.‑А. Гофман»[[183]](#footnote-184). Признание в некотором роде автобиографическое — ведь с романтической традицией был связан и гротеск самого Мейерхольда. Не случайно через его «Балаганчик» проходит мотив гофмановской «подмены» с ее перемежающимися планами иллюзорности и реальности, мотив двойственности действия с его перепадами — скачками от смешной, вульгарной, в меру стилизованной обыденности к сфере непостижимо таинственного и алогичного. На протяжении долгих лет Гофман был его постоянным спутником, вопреки тому, что в 30‑е годы Мейерхольд открещивался от «гофмановских комплексов». Характерная деталь. У него было несколько литературных псевдонимов — Милич В. Э., Театрал, в журнале «Вестник театра» в 1921 году он писал вместе с Бебутовым под общим псевдонимом «Обозленные новаторы». Но это, так сказать, шалость пера, озорство Мейерхольда-литератора; постоянный псевдоним у него был один, взятый у Гофмана — доктор Дапертутто. В 10‑е годы это имя замелькало в печати и на афишах, и Эренбург в мемуарах рассказывает, как он вместе с парижскими друзьями в кафе «Ротонда» обсуждал смысл этого маскарада. Никакой загадки здесь не было. Связанный условиями работы в императорских театрах, Мейерхольд таким образом демонстрировал свою близость к Гофману, свою причастность к романтическому направлению в искусстве. Интересно также, что в первом номере журнала доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам» (январь 1914 года) была напечатана заметка «Hoffmaniana», где сообщалось, что {208} отныне редакция в каждом последующем выпуске «в том или ином виде» будет напоминать артистам, музыкантам и писателям о традициях «несравненного маэстро». И хотя доктор Дапертутто в обращении к читателям предупреждал, что, «появляясь перед публикой», его журнал ничего не скажет о «своих целях и намерениях», заметка о Гофмане прозвучала как манифест нового издания.

И в более ранний период, когда Мейерхольд пытался объяснить, как строится его гротеск, он ссылается на Гофмана, у которого привидения принимают желудочные капли. Молодой режиссер приводит этот пример не в силу его нелепости, освобождающей искусство от контроля логики; напротив, он берет логику себе в союзники, когда сталкивает сверхъестественное с обыденным, потому что очевидная комическая несовместимость этих двух начал, по законам контраста «мгновенно стирает с лица зрителя благочестивую улыбку». Гротеск Мейерхольда сдвигает и смещает привычные понятия и в новой их связи, какой бы она ни была парадоксальной, демонстрирует свои открытия. Сцена мистиков в «Балаганчике» — пример такой сознательной схематизации-карикатуры. В последующем эта схематизация, близкая к наглядности плаката, станет одним из приемов режиссуры Мейерхольда, и двадцать лет спустя Андрей Белый в статье о «Ревизоре» напишет: «Образы здесь — итог спрессования наблюдений, и разрыв спрессованного в плакат всероссийский»[[184]](#footnote-185). И еще одна точка соприкосновения Мейерхольда с Гофманом — мистификация. В блоковской игре контрастами, в сопоставлении «пошлости жизни», независимо от того, какая она, здравомыслящая или дурацки экзальтированная, с драмой тех, кто принадлежит к «музыкальной половине человечества», постановщик «Балаганчика» усмотрел гофмановскую технику мистификации. Это было в его вкусе: в мейерхольдовской поэтике каботинства талант розыгрыша и шутовской импровизации ценился очень высоко. Недаром некоторые теоретики символизма узнали себя в масках мистиков. Так, по формуле поэта «весело и жутко», сошлись в «Балаганчике» насмешливая, {209} виртуозно, мастерски разыгранная клоунада и безысходная лирика марионетки, почувствовавшей себя человеком…

После встречи с Блоком стало ясно, что гротеск для Мейерхольда — это не только *способ изображения* и прием нагнетания красок, это и *содержание* той реальности, того разъятого мира, который его окружает и служит предметом его искусства. Так теория одолела его натуру.

Едва только от фактов он переходит к идеям, от конкретных наблюдений к их синтезу, как его насмешливый материализм вянет и выдыхается. В чем же тайна этого превращения? В годы моего знакомства с Мейерхольдом он не часто говорил о своей молодости, и потому я хорошо запомнил, как в конце 1934 года в Ленинграде, в Малеготе — шли последние репетиции «Пиковой дамы» — в кругу близких ему по взглядам критиков он сказал, что хотел бы обновить и издать хотя бы небольшим тиражом свою старую книгу. Кто-то из присутствующих осторожно спросил — не слишком ли часто в этой книге он ссылается на Шопенгауэра? Чуть поежившись, Всеволод Эмильевич ответил, что его увлечение философией метафизиков в начале века — всего лишь реакция на шулятиковщину. Наступила неловкая пауза. В 30‑е годы никто из нас не читал книг Шулятикова, но мы, разумеется, знали это имя, давно ставшее нарицательным, — автор многих литературно-критических и философских работ, он принадлежал к числу самых крайних упростителей марксизма в России. Социология Шулятикова затронула и театр, предложив такую нехитрую схему: материальный фактор, то есть декорации, машины, обстановка в целом — это основа основ сценического творчества. Функция же драматурга, равно как и актера и режиссера, только вторичная и зависимая, как то и полагается идеологической функции. Естественно, что этот карикатурно-лубочный материализм («… до смешного натянутые, до нелепости неверные сопоставления»[[185]](#footnote-186), — писал Ленин) не мог нравиться Мейерхольду; помимо всего прочего, он лишал его профессию ореола творчества. Но следует ли отсюда, что злонамеренный Шулятиков виноват {210} в том, что молодой Мейерхольд увлекся метафизикой?

Если говорить о «Балаганчике», то здесь не сходятся даже даты. Сборник «Кризис театра», где была напечатана статья Шулятикова, вышел в 1908 году, а премьера блоковской драмы состоялась в канун нового, 1907 года. Но в шутке Всеволода Эмильевича была своя логика; теперь я понимаю, что за ней скрывалось горькое признание. Мейерхольда подводила его неслыханная отзывчивость, — сколько на его пути было повергнутых божков! В юности прочитав Гаршина, он так увлекся его книгами, что на двадцать первом году жизни, достигнув гражданского совершеннолетия, сменил данное ему при крещении по лютеранскому обряду тройное имя Карл Теодор Казимир и назвал себя в честь писателя Всеволодом. Спустя немного времени гаршиновский идеализм показался ему мечтательным и вялым, отошедшим уже в прошлое. В более зрелом возрасте очень сильное впечатление на него произвела книга Фукса «Будущее театра», он нашел в ней теоретическую основу для своих опытов и смелый вызов старой сцене — панорамному ящику. Увлечение Фуксом было более длительным. Оно продолжалось несколько лет, но педантизм немецкого автора и его скучная рассудительность оттолкнули Мейерхольда и от этой книги.

А что было с Блоком? Во времена «Балаганчика» или несколько позднее, захваченный обаянием его поэзии, он подарил ему свой портрет с такой надписью: «Александра Александровича Блока я полюбил еще до встречи с ним, когда расстанусь с ним, унесу с собой любовь к нему, прочную, навсегда…» Это обещание не сбылось. Не могу удержаться, чтобы не привести большой выдержки из речи Мейерхольда на дискуссии о творческой методологии его театра (25 декабря 1930 года): «Разве нас интересовал Блок с его сложным миром, который мы знаем, к чему его привел? Ведь недаром в [его] письмах, которые опубликованы сейчас, нет такого письма, в котором он не колол бы меня, потому что расхождения мои с Блоком начались тотчас же после того, как я поставил “Балаганчик”. Он понял уже после “Балаганчика”, что ему со мной не по пути. Но Блок меня интересовал, потому что его пьесы все были {211} построены на театральных приемах, которые были уже в романтизме Тика»[[186]](#footnote-187). Грустная цитата. В пылу полемики Мейерхольд, не задумываясь, перемонтировал историю в удобном ему направлении, хотя в тот момент был искренне убежден, что на самом деле все так и происходило: Блок его не интересовал, ему важен был только Тик… Говоря это, он не хитрил, а по-настоящему верил в справедливость своих слав, чем обычно обескураживал своих противников, даже тех, кто знал, что четыре года спустя после «Балаганчика», в сезон 1910/11 года, он поставил в Доме интермедий пантомиму «Шарф Коломбины» и посвятил ее Блоку. Но мы забежали далеко вперед.

Вернемся к «драме идей» Мейерхольда тех лет — почему он с такой горечью вспоминал шулятиковщину? Не потому ли, что еще в молодости, устав от меняющихся увлечений, искал устойчивости, надежных рубежей и вместе с ними духовных ценностей непреходящего значения? Несомненно, что в этих поисках он не прошел мимо теории революции, но она, как мы знаем с его собственных слов, предстала перед ним в двух воплощениях: с одной стороны, в виде ремизовской «философии» взметнувшейся стихии с ее религией жертвенности и крестьянского опрощения, с другой же стороны — в виде вульгарного, грубопрагматического, очень низкого по своему интеллектуальному уровню материализма шулятиковского толка, о котором он говорил с раздражением. Обе эти теории, одну с ее романтикой патриархальности и соборности и другую с ее удручающей духовной нищетой, Мейерхольд отверг, но ничего взамен того у него не было. В «Биографических данных» он писал, что начиная с 1906 года, с первого сезона у Комиссаржевской, встал на путь борьбы «со всяческой реакцией в среде искусства театра» и что эта борьба доставила ему много страданий. В самом деле, его преследовали газеты и цензура, Буренин и Меньшиков сочиняли о нем пасквили, и Пуришкевич с трибуны Государственной думы требовал его изгнания из императорских театров. Все это было достаточно неприятно, но не так драматично, как можно подумать. Гораздо больше удручало его, что, увлекаясь многими {212} идеями, выдвинутыми той смутной послереволюционной эпохой, он не остановился ни на одной из них. Ведь и эстетику символизма он принимал с оговорками, упрекая современный русский театр в том, что «ой весь соткан из заимствований», и признаваясь, что ему «противны все эти русские драмы под Ибсена, Пшибышевского, Метерлинка».

А его фанатической натуре нужна была впереди цель, та сверхзадача, понятие которой обосновал его учитель Станиславский. Ситуация складывалась беспокойная, и Мейерхольд нашел выход — он отшатнулся от идеологии вообще, чтобы отстоять свою независимость в сфере техники и формы и здесь сосредоточиться. Это не принесло ему облегчения — он хотел освободиться от всякой философии и оказался, как это часто бывает, в плену у скверной философии. Первые симптомы этого были уже в «Балаганчике», в его трагедии на тему вечной вражды видимого и подлинного в жизни.

Следующая ступень этой трагедии — андреевская «Жизнь Человека». Мейерхольд ее поставил в конце своего первого петербургского сезона, ссылаясь на ремарку автора: «Все, как во сне». Замечу кстати, что такой ремарки в тексте пьесы нет, хотя ее приводят и Волков, и Веригина, и многие другие авторы; вы найдете упоминание о ней даже в примечаниях к сборнику пьес Андреева, вышедшему в «Библиотеке драматурга» в 1959 году. Взяты эти слова у Блока: второе действие «Короля на площади» кончается репликой шута: «все, как во сне». Память Мейерхольда подвела его, но лучшей формулы для своего спектакля он не мог бы придумать. Люди, выхваченные лучом света из непроницаемой тьмы сцены и потом снова исчезающие в этой тьме, вещи, взятые в неожиданно смещенных ракурсах и удивляющие своей асимметрией, — это уже была реальность за гранью обыденности. Соответственно строились и ритмы, замедленно-плавные, угасающие, монотонность которых время от времени нарушали лихорадочные вспышки, как то бывает во сне. Впечатление алогичности сна усиливал еще контраст между расплывчатостью вторых планов действия и скульптурной очерченностью актерских гримов. Однако что означал этот сон? Мейерхольд не дал на то ответа, описав в своих режиссерских {213} «Примечаниях»[[187]](#footnote-188) только приемы постановки. Как восполнить этот пробел? Здесь нам на помощь приходит Блок. Его статья «О драме», появившаяся во второй половине 1907 года в журнале «Золотое руно», во всем, что касается «Жизни Человека», написана под непосредственным впечатлением мейерхольдовского спектакля, который он, по его словам, «смотрел не однажды». Интересна и поучительна параллель Блока: он сравнивает героя Андреева с Лопуховым, Кирсановым и Верой Павловной из романа Чернышевского. Человек из пьесы такой же «реальнейший из реальных», такой же «заурядно-человеческий», как и они, и его отличие только в том, что, *зная*, как и они, «что делать» в жизни, он еще *знает*, что сроки его измерены, что бытие его конечно и что рядом с ним неотлучно стоит тот «ужасно-серокаменный»[[188]](#footnote-189), его неотлучный спутник, которому открыты тайны его судьбы.

Те, кто помнит пьесу Андреева, прочтут эти слова Блока с недоумением — ведь еще в прологе Некто в сером говорит, что ограниченный зрением Человек «никогда не будет знать, что несет ему грядущий день, грядущий час-минута», и в слепом неведении совершит предназначенный ему путь. Откуда же взялась тема *второго знания* в пьесе и не идет ли она от Мейерхольда и его трактовки? Какие у нас есть аргументы в защиту этой догадки? Разве только то, что, рассуждая на неизменно привлекавшую его тему о марионеточности жизни, Мейерхольд всегда проводил мысль, что трагедия человека-жертвы, человека-песчинки начинается с его прозрения, с того момента, когда он осознает свою несвободу и невозможность выбора; трагедия для Мейерхольда вообще начинается с момента осознания. Блоковское понимание «Жизни Человека» отвечало этому условию. Ведь и в пьесе Андреева, если держаться такой версии, рядом и как бы независимо друг от друга идут две линии развития: видимая, с ее хроникой быта, и скрытая, с ее мукой знания. Конечно, это только наша догадка, но заметьте, что и в критике 10‑х годов не {214} раз говорилось, что Мейерхольд поставил «Жизнь Человека» как *драму мысли*.

Тема круговорота жизни и ее неотвратимой цикличности не была для него новой. Правда, в пьесах, которые он ставил до того, эта философия пользовалась языком иносказания, здесь она выступала в полной наготе. Андреев писал Горькому в октябре 1906 года, что, как только уладятся его домашние дела, он возьмется за новую пьесу и что форма ее будет такой же загадочной, как и в «Жизни Человека»[[189]](#footnote-190). Он явно заблуждался, на самом деле тенденция в «Жизни Человека» была до предела открытой и ее можно было передать в материально осязаемой форме. Свеча в руках Неизвестного — это нечто вроде измерительного устройства самой судьбы: символ, ставший наглядностью, — уходила жизнь, таяла свеча. У метафоры «Балаганчика» было много значений, слова Андреева значили только то, что они значили. Эта навязчивая прямота смутила Мейерхольда, и он предложил разыграть пьесу, не нарушая реальнейшей логики ее сюжета, на границе сна и яви, где одинаково законны и резкость изображения и едва намеченная силуэтность.

Задача была увлекательная, и он вел репетиции с интересом, но внутреннего расположения и доверия к пьесе так и не почувствовал. Его многолетний сотрудник, сорежиссер и соавтор В. М. Бебутов (они познакомились, правда, несколько позднее, в сезоне 1907/08 года) говорил, что Мейерхольд уже тогда относился к Андрееву с известной настороженностью, не сочувствуя его риторике и не принимая его истерики. И, видимо, потому он был холоден на репетициях, рассматривая текст пьесы по преимуществу как материал для эксперимента. Он мог теперь доказать своим критикам, что «не все в Новом театре сводится к тому, чтобы дать сцену, как плоскость»[[190]](#footnote-191). Мейерхольд начал с того, что упразднил декорации и развесил серые одноцветные холсты, скрывшие в темных провалах границы сцены. На ее глухом, затемненном фоне ярко выделялись световые пятна, вокруг которых {215} располагалось действие, и в этой покадровой разбивке он как бы предвосхитил принцип кинематографического монтажа. Многого он достиг в искусстве грима, рекомендуя актерам портреты Гойи в качестве образца характерности; в духе сатирической графики того же Гойи строились и мизансцены с их сновидческими ритмами и т. д. «Жизнь Человека» укрепила репутацию режиссера-изобретателя и вызвала много споров, пожалуй, больше, чем все другие спектакли в театре на Офицерской, если не считать «Балаганчика». Споры эти продолжались долгие годы. Совсем недавно С. Алянский в «Новом мире» рассказал нам, как в одно из своих первых посещений Блока в 1918 году стал свидетелем оживленного разговора о «последних новаторских постановках Вс. Эм. Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской»[[191]](#footnote-192). Это спустя двенадцать лет после «Балаганчика» и «Жизни Человека»! Не участвовала в этих спорах, волновавших весь артистический Петербург, кажется, одна только Комиссаржевская.

Поздней осенью 1907 года, после неудачной постановки «Пелеаса и Мелисанды», Мейерхольд по требованию Комиссаржевской среди сезона ушел из ее театра и, защищая свои профессиональные права, обратился к третейскому суду. Заседал суд, газеты печатали отчеты, журнал «Театр и искусство», обычно нетерпимый в критике Мейерхольда, на этот раз протестовал против расправы с ним, как с нашкодившим лакеем: «вот паспорт — вот порог». Для непосвященных буря в Театре на Офицерской разразилась внезапно, но в труппе давно ждали этой развязки. Еще во время репетиций «Гедды Габлер» у Комиссаржевской появились сомнения относительно оправданности экспериментов Мейерхольда, хотя тогда она безоговорочно признавала его лидерство. Семь месяцев спустя она написала ему письмо, где были такие строки: «Помните, при постановке “Гедды Габлер” я говорила, что ее ремарки всегда должны точно выполняться. Теперь я совершенно определенно говорю, что правды в моих словах было тогда больше, чем я сама предполагала». Комиссаржевская не только остерегалась участия в публичных дискуссиях, {216} она и в письме к Мейерхольду свои опасения высказывала достаточно глухо: ведь опор о ремарке затрагивал самые истоки драмы Ибсена и ее современного понимания. Впрямую в письме никаких упреков не было, но весь тон его не оставлял сомнений, что у Комиссаржевской в июле 1907 года уже сложился *критический взгляд* на режиссуру Мейерхольда. И ее слова по поводу «Норы», касающиеся деталей постановки, а на самом деле требующие ее полной реконструкции, и ее отрицательная оценка пьесы Кузмина — бессодержательной, ни для чего не нужной картины в изящной раме, которая и привлекла Мейерхольда («… ваша впечатлительность бессознательно для вас сказала вам: “а картину я сам напишу”»), показывали, что теперь у нее была ясная позиция, с которой необходимо было считаться. В прошлом сезоне эта позиция была поколеблена Мейерхольдом. Что же из этого получилось?

В «Балаганчике» и «Жизни Человека», самых знаменитых спектаклях зимы 1907 года, она не участвовала. У нее была одна-единственная общепризнанная удача в сезоне — сестра Беатриса в пьесе Метерлинка, построенной по образцу средневекового миракля. И вот как судила об этой роли петербургская «Речь»: «В тот вечер режиссеры-новаторы отказались от злосчастной мысли насиловать свободный и вдохновенный талант артистки. Она творила свободно: и в драматической сцене последнего акта мы снова встретились с былой Комиссаржевской…» В таком же примерно духе писались и другие рецензии, по-разному повторяющие одну мысль — надо освободить Комиссаржевскую от тирании режиссера, и ее пока еще не заглохший талант опять засверкает всеми гранями. Наперекор хору критиков Мейерхольд, по свидетельству Д. Тальникова[[192]](#footnote-193), относился к этой работе актрисы более чем сдержанно, он считал, что успех сестры Беатрисы оплачен ценой компромисса, ценой отступления от «новых опытов» к давно знакомому зрителю «способу выражения», к приемам психологической школы. Симптом был угрожающий! Их союз был основан на *мотиве отрицания*; в искусстве это очень {217} ненадежный союз. Они были единодушны в том, что театр «в той форме, в какой он существует сейчас», перестал быть нужным, и в том, что революция, совершенная МХТ, уже принадлежит истории и требует продолжения и преодоления, и в том, что чеховски-треплевский лозунг «нужны новые формы, новые формы нужны» сохранил злободневность. На этом кончалось их согласие. Таким образом, у них была общая почва для критики. А для совместных действий, для творчества? Теперь, когда новый театр, которому она отдала несколько лет жизни и все свое состояние, стал реальностью, он пугал ее студийно-экспериментальным уклоном и полной отчужденностью от нравственной проблематики, в которой она видела единственно возможное и единственно необходимое содержание искусства.

Надежды Комиссаржевской не сбылись, она долго не решалась даже сама себе признаться в том, что искания Мейерхольда не привлекают ее, более того, что она им не сочувствует.

В послереволюционной критике Комиссаржевскую часто называли представительницей поколения 80‑х годов, той артистической интеллигенции, про которую Чехов сказал: «В наших талантах много фосфора, но нет железа»[[193]](#footnote-194), то есть много ума и мало воли. Критик М. Загорский предложил эти слова Чехова выбить как эпитафию на памятнике Вере Федоровне и всему ее поколению. Мейерхольд был на десять лет моложе Комиссаржевской и не страдал болезнью воли. Менялись его увлечения, но, независимо от их характера, будь то античная трагедия или цирковая пантомима, галантный стиль «мирискусников» или примитивы Петрушки, он был убежден в правоте своего сегодняшнего выбора. Приступы сомнения бывали у него только в промежутках между очередными увлечениями, но такие паузы обычно длились недолго. Люди разных поколений, они по-разному понимали и природу творчества: Комиссаржевская углублялась в натуру, гениально преломляя ее в своих образах-портретах. Мейерхольд шел от первых непосредственных впечатлений, создавая модель {218} натуры такой, какой ее видел в своих импровизациях. За этим различием возникало и другое.

В забытой и почему-то не вошедшей в библиографию двухтомника Луначарского статье «Артистический жанр В. Ф. Комиссаржевской» (1930) говорится, что «утешающий гений» артистки обладал необычайно богатыми формально утонченными методами, но силу черпал во «внутреннем горении за людские скорби». В 1930 году Мейерхольда, вероятно, покоробила бы даже эта стилистика. Как раз в том же году он выпустил в «Теакинопечати» небольшую книжечку «Реконструкция театра», где в терминах лефовской директивно-понукающей эстетики писал об искусстве жизнестроения. А у Луначарского — скорби и горение! Но и в 1907 году поэзия сострадания Комиссаржевской была чужда Мейерхольду. Ведь именно в те первые петербургские сезоны он целиком ушел в экспериментальное творчество, в ту самую лабораторию для посвященных, которая в конце концов вызвала открытый протест Комиссаржевской. Два года спустя, в беседе с репортером одесской газеты, она сказала, что порвала с Мейерхольдом потому, что он «превратил сцену ее театра в лабораторию для режиссерских опытов».

Как всякое лабораторно-студийное творчество, эксперименты Мейерхольда иногда удавались, а чаще проваливались, причем он вовсе не был безразличен к тому, как ведет себя зритель на его спектаклях. И «Балаганчик» был ему дорог не только «счастливой выдумкой планов», но и тем, что, нарушив почтительную тишину зала, эта «маленькая феерия» разделила публику на две враждующие партии. Но Мейерхольд-экспериментатор был нерасчетлив: по его теории зрителю полагались высокие полномочия «четвертого творца» в театре, на практике он мало с тем считался. Его так захватывал процесс изобретательства, что в нем самом — в поэпизодном строении действия, ломающем привычную композицию драмы, в новых решениях архитектуры сцены, иногда близкой к плоскости, а иногда уходящей в глубину, в смелых исканиях ритмической основы символистской драмы, в игре света с его эффектами контраста, в возрождении техники актера-каботина и т. д. — он находил смысл творчества. П. Ярцев в статье о московских {219} гастролях Театра Комиссаржевской в сентябре 1907 года с сожалением писал, что сценические формы, которые с таким блеском изобретает Мейерхольд, кажутся *полыми*, инертными к содержанию и существующими независимо от него, как сосуд не зависит от жидкости. Автономность формы более всего и смущала Комиссаржевскую в режиссуре Мейерхольда. Ее привлекал образ художника — беспокойного моралиста, способного ответить на запросы «больной души нашего безвременья», а острая нервная впечатлительность Мейерхольда прекрасно уживалась с ледяным спокойствием вивисектора, рассекающего живое тело для своих опытов. Она не понимала и не принимала самый метод его экспериментального творчества: его гипотез, от которых он легко отказывался, и вместе с тем его упорства, не поколебленного никакими провалами; зрелой обдуманности каждого его шага и вместе с тем ставки на удачу, на счастливый поворот судьбы, обязательного элемента риска во всех его начинаниях; его интереса к общим программным идеям в театре и вместе с тем уклона в технологию и сугубый практицизм; апологии зрителя и вместе с тем забвения его интересов и т. д. Она не понимала и не принимала фанатизма и непоследовательности Мейерхольда, его апелляции к будущему и невнимания к сегодняшнему дню.

В самых общих чертах их разногласия можно изложить так: она хотела защитить от всяких бед и напастей человека той темной полосы русской история, хотя не очень верила в эффект своего заступничества; он же думал только о том, как вывести искусство из тупиков быта и вернуть ему свободу фантазии и игры. В гражданском и нравственном отношении позиция Комиссаржевской была гораздо более привлекательной, и вся сколько-нибудь прогрессивная критика взяла ее сторону. Несколько решительных по тону статей о Театре Комиссаржевской и заблудившемся искателе Мейерхольде написал и Луначарский. Любопытно, что в 1924 году, включая свою старую полемику в сборник «Театр и революция», он прокомментировал ее в иронических примечаниях, не оставляющих сомнений, что за восемнадцать лет его раздражение против Мейерхольда не убавилось. С отходчивым Луначарским {220} такое случалось не часто. Видимо, повод был серьезный. В самом деле, его критика Мейерхольда по тем временам была очень веской, да и поныне не потеряла своего значения. Незыблемой остается, например, истина, что стилизация для театра «законченно-художественного», то есть профессионально зрелого, а не ученически-студийного, может быть лишь «одним из средств» выражения, равно как и то, что театр существует не для живых картин, не для того, чтобы ласкать глаз, а для того, «чтобы душа зрителя раскалывалась в трагическом волнении и приобретала в эстетическом катарсисе новое углубленное героическое единство»[[194]](#footnote-195). Луначарский не мог простить Мейерхольду, что его бунт против реальности, с которой он не хотел, да и не мог примириться, закончился уходом в тот особый отрешенный мир экспериментального творчества, который мы назвали здесь «лабораторией». Трудно не признать обоснованность этих упреков, но при всем том история внесла в критику Луначарского свои поправки. Я укажу на один общий его тезис и на одно частное его замечание.

В статье «Социализм и искусство», открывающей сборник «Театр», вышедший в издательстве «Шиповник» в 1908 году (тот самый сборник, где была напечатана не раз упоминавшаяся в нашей работе статья Мейерхольда), Луначарский, осудив Театр Комиссаржевской, его болезненно-утонченную эстетику, его чудачества и претензии, высказывает некоторые прогнозы относительно будущего. Он убежден, что новый театр, если он действительно возникнет, будет *театром варварским*, и, развивая эту мысль, пишет: «Любители полутонов, эти полуживые люди могут удовлетворяться своими полутеатрами. Нам нужен настоящий театр, хотя бы варварский, ибо спасение цивилизации в ее варварах. Они несут настоящую культуру, они открывают светлые и длинные пути, а так называемое культурное общество гниет»[[195]](#footnote-196). Нетрудно понять, откуда идет этот гимн варварству! Луначарский не ждет ничего хорошего {221} от современной интеллигенции с ее «наклонностью к скисанию», с ее надломами и надрывами, с ее пресыщенностью и атрофией чувств. И в минуту слабости, отчаявшись в духовных возможностях старой классовой культуры, смотрит с упованием на «новых гуннов» с их грубой стихийной силой, непочтительной к традициям, то есть на тех, кого еще не задело губительное влияние цивилизации.

Применительно к театру это звучит так: надо выбросить вон «нюансы и детали», любезные нервным барышням, и ни в чем, решительно ни в чем не стеснять свои чувства, действуя по правилу: «Лучше пусть актер переиродит Ирода, чем недоиродит». Пройдет всего одно десятилетие, и роли переменятся — Луначарский станет одним из самых последовательных и самых талантливых теоретиков и практиков ленинской культурной революции и ее великой идеи преемственности и однажды даже посмеется над «нарочитым варваризмом» наших нигилистов, убежденных в том, что знакомство с искусством несоциалистическим «бесполезно или даже вредоносно»[[196]](#footnote-197). А Мейерхольд, который примет революцию, потому что увидит в ней стихию, несущую спасительное разрушение всякой благоустроенности и мещанской налаженности жизни, в докладе на Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств (декабрь 1920 года) скажет, что на «старые театры нужно повесить замок» и что нам теперь нужен актер веселый, без нытья, без тонкостей, без нюансов, веселый даже в плаче[[197]](#footnote-198)… История иногда учиняет такие шутки, такие неожиданные квипрокво.

В свете этого поучительного конфликта мнений не стоит ли нам вернуться к старым оценкам творчества Мейерхольда 1906 – 1910 годов? У нас тоже не вызывает сочувствия его культ формы в период Театра Комиссаржевской. Но разве в интересах истории мы не обязаны сказать, что из этих лабораторных исканий рождались и такие спектакли, как «Балаганчик» с его скрытым и все-таки прорывающимся чувством социальности, и что эти искания {222} внесли много нового в изобразительную культуру театра, четко наметив границы его автономии и точки сближения с другими искусствами, и что, наконец, эти искания формального совершенства не прошли бесследно для всего последующего развития мирового театра, о чем теперь много пишут наши друзья на Западе. Совсем недавно весьма популярный французский еженедельник в специальном номере, посвященном пятидесятилетию Октябрьской революции, четыре страницы и в сорока четырех отвел Мейерхольду, и вы можете здесь прочесть, что крупнейшие режиссеры XX века, и в их числе Крэг и Жуве, преклонялись перед его искусством. Конечно, мировое признание принесли Мейерхольду его послереволюционные спектакли, но ведь между «Балаганчиком» и «Лесом» есть прямая связь. Как далеко ни уходил Мейерхольд от себя, он всегда оставался самим собой.

Теперь нам самое время напомнить о втором замечании Луначарского, высказанном уже по частному поводу. Я имею в виду параллель, которую он проводит в статье «Об искусстве и революции» (декабрь 1906 года) между режиссурой Мейерхольда в Театре Комиссаржевской и новым Василеостровским театром, где Н. А. Попов поставил несколько спектаклей, привлекших аудиторию тонким пониманием авторских намерений и многозвучностью настроения. Сравнение явно в пользу Попова. Что же касается его постановки пьесы Гейерманса «Всех скорбящих», то она одна, по мнению Анатолия Васильевича, «стоит большего, чем все искания новых путей г. Мейерхольда»[[198]](#footnote-199). Заслуги Н. А. Попова — образованного режиссера, пропагандиста массового театра, автора интересных воспоминаний о Станиславском — бесспорны, но самый масштаб сравнения, по нашим сегодняшним понятиям, несопоставимый. Жаль, что даже такой проницательный критик, как Луначарский, не проявил в этом случае широты взгляда. А между тем уже наступали сроки зрелости Мейерхольда, уже начиналось петербургское десятилетие его режиссерской работы.

### **{223}** 2. У великого рубежа

Еще до разрыва с Комиссаржевской издательство «Шиповник» предложило Мейерхольду принять участие в дискуссионном сборнике о новом театре. Он согласился, потому что давно искал случая перенести спор с «московским мейнингенством» на почву теории. Наблюдений со времен Театра-студии у него накопилось много, а писать, как вспоминает его ближайший сотрудник и знаток творчества А. Гладков, он очень любил, считая литературу своим неосуществленным призванием. В фондах ЦГАЛИ хранятся рукописи его пьес, рассказов, переводов, инсценировок, о которых обычно даже не упоминают историки театра. В одной служебной анкете послереволюционных лет на вопрос о профессии Мейерхольд ответил: «Режиссер, педагог, литератор»[[199]](#footnote-200). Так могли бы написать и его учителя Станиславский и Немирович-Данченко, и, хотя в зрелые годы соотношение между этими тремя видами их творчества часто менялось, профессиональные режиссеры, они никогда не порывали с педагогикой и литературой. «Блудный сын» МХТ, Мейерхольд унаследовал некоторые его традиции и черты его руководителей. Так, например, Н. Эфрос писал о прозелитизме Станиславского; такая же точно потребность в воспитании учеников, которые пойдут за ним, потребность в *своей школе* была у Мейерхольда. И когда поздней осенью ему пришлось оставить Театр на Офицерской, он стал усердно писать статью для «Шиповника». «Я опять на улице. Полуголодный, я пишу большую статью “Театр”»[[200]](#footnote-201), — вспоминал он впоследствии. На этот раз литература была для него и средством самоутверждения; оказавшись не у дел, он по-прежнему претендовал на лидерство, хотя бы теоретическое, в новом символистском театре.

Виды на будущее у него были смутные. Со следующего сезона Теляковский пригласил его в императорские театры, рассчитывая, что в этих стенах он быстро остепенится и откажется от крайностей, а сенсация, связанная с его шумным именем, хоть немного {224} оживит казенную сцену. «Скучать не будем»[[201]](#footnote-202), — говорил всесильный директор-меценат и в одной газетной беседе иронически заметил, что опасается, как бы новая обстановка не сделала из Мейерхольда рутинера… Возможно, он так говорил, чтобы успокоить актеров-академистов, недовольных приглашением режиссера-смутьяна. Как бы то ни было, Мейерхольд знал, что с его программой реконструкции ему пока что в императорских театрах делать нечего. А отказываться от этой программы и признавать свою капитуляцию он не собирался.

У него была только одна возможность маневра: пойти на уступки, чтобы сохранить хотя бы относительную свободу действий. И он сочинил теорию, по которой все существующие театры делились по двум признакам — так называемые большие театры для широкой публики, искусство которых давно уже откристаллизовалось и нашло устойчивую форму, и театры исканий, где невозможна никакая устойчивость и целью творчества служит само творчество. В 7 – 9 номере журнала «Золотое руно» за 1908 год Мейерхольд писал, что «попытки поместить под одной крышей завершенный театр для публики и театр-студию должны терпеть фиаско». Сторонник сосуществования и терпимости, он рекомендует «зачинателям будущего» и «носителям прошлого» держаться в стороне друг от друга. Более того, по его теории представителям театрального «авангарда» следует свято знать, что к «красоте доживания» надо относиться с большой бережностью и что ломка современного театра в том виде, как он исторически сложился, «большое преступление». Статья Мейерхольда, опубликованная в начале сезона 1908/09 года, не оставляла сомнений, что он настроен миролюбиво и никаких бунтов в императорских театрах затевать не будет. В беседе, появившейся в те же дни в распространенной петербургской газете, он пошел еще дальше, намекнув, что как режиссер стремится к постоянному развитию и не намерен оставаться в полосе «одной найденной манеры». Если иметь в виду, что попутно он неодобрительно отозвался о своих работах в Театре Комиссаржевской {225} («нежелательный модернистский налет» в «Гедде Габлер» и «Норе»), то характер этого развития станет очевидным. Однако, отступая, он не сложил оружия.

С этого момента в жизнь Мейерхольда, на правах реальности, входит тема видимости и сущности; теперь она для него не предмет умозрения, а вопрос повседневной тактики. По официальному положению он режиссер императорских театров, но для себя самого, для своих незаглохших мечтаний, для будущего он не бросит студийные опыты, правда, его лаборатории придется потесниться и уйти с большой сцены в петербургские квартиры. По логике этого двойного существования: одного — государственного и представительного и другого — частного и неподотчетного, вскоре появится alter ego Мейерхольда, его двойник — доктор Дапертутто. Тема двойственности, или, как принято было тогда говорить, *двойности* Мейерхольда неизменно привлекала художников, писавших его портреты. О портрете Бориса Григорьева с его уклоном в модный демонизм мы уже упоминали. Другую трактовку двуединости, двусложности Мейерхольда мы найдем в портрете Головина (1917), одном из шедевров этого художника.

Если трагизм у Григорьева был нервно-взвинченный, судорожный, весь на изломе, то у Головина он сосредоточенно-спокойный, может быть, даже будничный. И не в том ли смысл этого портрета, что Мейерхольд и его двойник в зеркале при всем их подобии — *разные*, хотя натура и ее отражение взяты у Головина в строгих законах перспективы. Тот Мейерхольд, мудрый и «всезнающий, как змея», который смотрит на нас в упор, к окружающему его миру и ко всем нам относится с недоумением, с недоверием и все-таки с интересом. Зачем-то мы ему нужны! Второму Мейерхольду, из Зазеркалья, до нас дела мало, он занят собой и сообразуется со своей фантазией и ни с чем другим. Непреложность факта и свобода вымысла — в этом толковании Головина четко обозначены границы между двумя воплощениями Мейерхольда; в жизни они были более подвижными, что еще больше отягощало его существование.

Осмотревшись и освоившись в императорских театрах, он пытается здесь, на заповедной территории, {226} стать на путь исканий. И эти опыты обновления и реформы на большой сцене, может быть, самые ценные в дореволюционном искусстве Мейерхольда, хотя мы отнюдь не хотим принизить значение его студийных, учебно-экспериментальных постановок тех лет. В каком же направлении развивалась его режиссура в 10‑е годы? Некоторые черты новой манеры Мейерхольда определились уже в «Тристане и Изольде» (сезон 1909/10 года). Но еще до этого он поставил пьесу Гамсуна «У царских врат» и сыграл в ней роль Карено.

Мы вправе были бы пройти мимо гамсуновской драмы в старой Александринке, если бы Мейерхольд не считал роль Карено для себя *исповедальной*. В книге Волкова по этому поводу говорится: «Ивар Карено для Мейерхольда поры зрелости был, может быть, так же символичен, как символичен был для его молодости Треплев»[[202]](#footnote-203). Далее из этой схемы следует, что тема компромисса и духовной свободы очень волновала Мейерхольда в его петербургский период и в слова гамсуновского текста он вложил мысли о своей судьбе, о том, что было у него общего с Карено. Надо полагать, что без одобрения Всеволода Эмильевича его биограф не стал бы так писать. И другое, тоже достоверное свидетельство уже знакомой нам Веригиной: по ее словам, Мейерхольд еще зимой 1907/08 года, готовя с группой актеров репертуар для весенних гастролей, «влюбился в образ» Карено и «увидел» в нем отражение своего очищенного «я»[[203]](#footnote-204). Значит, роль Карено может нам многое объяснить в психологии Мейерхольда — художника и человека. Но сперва несколько слов о самой пьесе.

Перечитывая ее теперь, удивляешься, почему никто из театральных людей 10‑х годов не заметил каннибальских идей Гамсуна, в лучшем случае мимоходом упоминая о его ницшеанском «мефистофельском отрицании». Почему близкая и о своим взглядам к Толстому, всегда оберегавшая этические начала в искусстве Любовь Гуревич писала, что гамсуновский Карено (как известно, прославлявший войну и режим деспотии) светился в Александринском театре «благородной {227} нервной интеллигентностью». Какие неуместные слова для этого сверхчеловека. Может быть, для того чтобы разгадать загадку успеха Гамсуна и его героя, нам стоит, по признаку аналогии, обратиться к мхатовскому спектаклю. Ведь в репертуаре Мейерхольда роль Карено только промелькнула, а Качалов ее играл с перерывами больше сорока лет, и Станиславский назвал ее среди высших художественных достижений актера.

Автор этих строк видел Качалова в роли Карено сравнительно поздно — зимой 1933 года, то есть без малого четверть века спустя после первого представления. Время было тревожное, в центре Европы только что одержал победу фашизм, газеты печатали все новые подробности о «провокации века» — поджоге рейхстага, и, зная пьесу и ее апологию террора и нового цезаря, невозможно было понять, как удержалась она на нашей сцене. В театре все сразу прояснилось; в мхатовском спектакле не было и намека на разнузданную ницшеанскую философию своеволия. Напротив, качаловский Карено, при его мягкости и великодушии, держался незыблемо твердых нравственных правил. Если нужны доказательства могущества театра, его искусства превращать черное в белое, то я не знаю лучшего.

Что же случилось? Возобновляя в послереволюционные годы «У врат царства», Качалов вымарал из текста целые куски (например, монолог в четвертом акте) и некоторые сцены даже дописывал, так как у Гамсуна в пьесе — о чем вы можете прочесть у Плеханова — было две драмы: одна *личная*, психологическая и другая *общественная*, публицистическая, эта хирургическая операция прошла достаточно безболезненно. МХАТ убрал «ненужную и невозможную» политику и философию и выдвинул вперед драму долга и искушения, душевной прямоты и оппортунизма. План Качалова был очевиден; он смело защищал свободу убеждений своего героя, не слишком вникая в суть этих убеждений. И у мхатовского зрителя уже сама стойкость Карено вызывала уважение. Правда, потом, возвращаясь мыслью к качаловскому герою, можно было спросить себя: чего все-таки хочет этот Карено и ради каких идей идет на жертвы? Ответа на этот вопрос, естественно, не было, {228} и кое у кого закрадывалось сомнение в цене морали на такой шаткой основе[[204]](#footnote-205). Вероятно, эти упреки в беспочвенности бунта Карено были бы справедливы, если бы мы, зрители, силой своего воображения не заполнили тот «вакуум», который образовался после качаловской редакции пьесы. Обаяние актера, его нравственный авторитет стояли так высоко, что незаметно для нас самих в восприятии старой пьесы произошла *сдвижка смысла*, и в ее бунте мы услышали благородный мотив.

Теперь вернемся к Мейерхольду. У него не было качаловского актерского обаяния, и аудитория в 1908 году в сановно-чиновном петербургском театре была другая, и купюр в тексте Гамсуна он не делал. И тем не менее о некоторых чертах общности своего спектакля с мхатовским он сам заговорил в 30‑е годы. Рассуждая о силе «образных ассоциаций», которые вносят поправки, а иногда дают другое толкование «букве текста», он сослался на постановку «У врат царства» в Художественном театре. Здесь зрительный зал, по его определению, «властью своих ассоциаций, связывающих борьбу активного меньшинства с большинством, с началом революционным, воспринимал борьбу Карено с либералами, которая у автора была борьбой с более “правых” позиций, как борьбу революционную и окрашивал ее своей собственной левизной…»[[205]](#footnote-206). Сказав это, он добавляет, что уверен в правоте своего наблюдения, потому что добыл его собственным опытом, потому что «сам много раз сыграл роль Карено». Суть изложенной здесь аналогии заключалась в том, что Мейерхольд, подобно Качалову, в роли Карено взял прежде всего ее психологический аспект, ее частную драму. И в свете этой темы несломленного человека потускнели, не задев внимания, ницшеанские, сплошь проникнутые мизантропией публицистические монологи Гамсуна.

Судя по немногочисленным, немногословным и чаще всего недружественным рецензиям и отзывам современников, в роли Карено у Мейерхольда были две {229} близкие ему темы. Первую я изложу словами самого Гамсуна: «Не надо слишком твердо стоять на одном месте, и в жизни не должно быть слишком хорошо. Надо быть иногда в затруднительном положении для того, чтобы искать исхода. Пусть выгоняют нас на улицу». Мы только что приводили слова Мейерхольда: «Я снова на улице», относящиеся, правда, к 1907 году. Образ улицы, как последней грани нужды и одиночества, преследовал его и в последующие годы; он жил на свой заработок и реально представлял себе тяготу существования безработного петербургского интеллигента. Вместе с тем в образе улицы он видел освобождение — обрушивался целый пласт быта, и все надо было начинать сначала, с нулевой отметки. Мейерхольда не пугали такие встряски, он не любил, во всяком случае в те годы, благополучной оседлости, успеха, к которому привыкаешь, хотя перемены в его жизни всегда, или почти всегда, были связаны с неудобствами и потерями. Гамсуновская философия неудачи как стимула для творчества ему пришлась по духу, она отвечала его умонастроению экспериментатора, и, кроме того, на нее можно было опереться в тяжелую минуту.

Как бы разгадав эту «философию», известный публицист 20 – 30‑х годов М. Левидов, много писавший о театре, посвятил Мейерхольду, «отбрасывающему удачи», специальную статью в юбилейном сборнике, вышедшем по случаю двадцатипятилетия его актерской и двадцатилетия режиссерской деятельности[[206]](#footnote-207). По идее этой статьи Мейерхольду, как герою трагедии, нужны были препятствия, задачи повышенной трудности. И это, действительно, так: он, например, охотно, еще со времен Товарищества Новой драмы, возвращался к старым спектаклям, даже признанным в своем роде каноническими, объявляя их уже через сезон устаревшими и ставя их заново, часто с внутренним полемическим заданием. Сложность здесь была двойная, поскольку при таких реконструкциях режиссура Мейерхольда начиналась с *самоотрицания*, с борьбы с самим собой по формуле Карено: «Не надо слишком твердо стоять на одном месте». Как видите, его моцартианство, о котором {230} пишут некоторые наши мемуаристы, не было беспечным.

Вторая близкая Мейерхольду тема в пьесе Гамсуна — более общего характера, она касалась трагедии творчества в условиях зависимости и несвободы, терниев честного пути и преимуществ маневрирования, так называемого «случая Галилея» в одном из бесчисленных его вариантов. В этой драме прозвучал и личный мотив, связанный с биографией Мейерхольда. Я имею в виду не формальные аналогии. Перед Всеволодом Эмильевичем не стояла альтернатива Карено: либо неподкупность и катастрофа, либо отступничество и обеспеченное признание. Он ни от чего не открещивался, и совесть его была чиста. И все-таки разве не соображения тактики продиктовали его статью в «Золотом руне» осенью 1908 года? И так ли ему на самом деле нравилась «красота доживания»? И мог ли он без внутреннего усилия над собой с такой энергией отстаивать музейно-охранительные задачи в искусстве? Конечно, он шел на уступки, понуждаемый обстоятельствами. И стойкость Карено должна была скомпенсировать эту мораль «здравого смысла». На сцене он хотел взять реванш за те потери, которые понес в жизни. Он сыграл тему неподкупности Карено с такой скрытой и нервной страстностью, что опытнейшая и чуткая Л. Гуревич только ее и заметила. Публика отнеслась к исповеди Мейерхольда и к его постановке равнодушно, даже враждебно. Отзывы в газетах, по выражению Теляковского, были «самого малоделикатного свойства». Так, например, «Петербургская газета» 1 октября 1908 года обозвала Мейерхольда монстром, «настоящим чучелом», погубившим пьесу и спектакль. И здесь же рядом, в том же номере, без всякого смущения напечатала уже упоминавшееся нами интервью с Мейерхольдом, из которого следовало, что никаких подкопов под старую Александринку он вести не будет.

Внешних событий в его жизни в ту зиму 1908/09 года было мало, и, может быть, поэтому, сосредоточившись в себе, он впервые почувствовал *вкус знания*, правда, пока еще бессистемного и хаотического. В том году он готовился к встрече с Вагнером и основательно познакомился с немецкой филологией и философией второй половины XIX века, которая в последующем {231} в большой мере и определила характер его образованности. Если говорить об итогах его шедшего зигзагами духовного развития ко времени «Тристана и Изольды», то здесь подошли бы слова Ивана Карамазова: «Нельзя жить бунтом». С другой же стороны, он отвергает и путь примирения, и всякая санкция, особенно же религиозная санкция существующего порядка вещей, вызывает у него протест и кажется губительной для судьбы и свободы художника.

Он опять берется за перо. В первом номере «Аполлона» (октябрь 1909 года), нового журнала русского символизма, пришедшего на смену «Весам» и «Золотому руну», появляется статья Мейерхольда о кризисе театра. Он пишет о моде в искусстве и ее рыночных критериях, об угрозе «интернационализма котелка» («носят все, носим и мы»), толкающего русскую сцену в сторону статистически усредненных общеевропейских стандартов, применительно к вкусам улицы. Перед нами уже третий образ улицы в толковании Мейерхольда: первый означал бездомность и бесприютность, второй — благословенную свободу от быта, третий — расчет на толпу, на массового заказчика. Статья в «Аполлоне», как и многие другие публицистические выступления Мейерхольда тех лет, это еще и его внутренний монолог. В хаосе впечатлений, питающих его искусство, ему необходимо навести порядок и в интересах самопознания определить некоторые общие закономерности, и прежде всего, роль театра в условиях новой исторической ситуации. И он предлагает универсальную схему, к которой потом часто будут обращаться его биографы.

«Когда народ, занятый устроительством жизни, кладет в основу своих действий силу, тогда возникает проблема — Революция и Театр»[[207]](#footnote-208). Это вариант, известный по опыту Франции конца XVIII века, где театр во всевластии тенденции стал влиятельным участником общественного движения. И разве у нас, спрашивает Мейерхольд, в дни свободы искусство не было средством пропаганды?

И второй вариант: «Когда страна пытается выковать лик нового общества путем спокойного культурного созидания, тогда встает перед ним другая проблема — {232} Театр как празднество» — и путь к новой культуре прокладывает кирка, а не динамит. В эти эпохи, как ему кажется, искусство углубляется в самое себя, противопоставляя требованиям пользы и сиюминутности новое, обогащенное понимание красоты, гармоничной, как природа, ту поэзию «нового зрения», которую, например, в живописи горячо отстаивают наши «мирискусники». И на волне этой теории праздничности Мейерхольд приступает к работе над самой мрачной драмой Вагнера.

Среди русских знатоков вагнеровской музыки Мейерхольду, несомненно, принадлежит заметное место. В приложении к его статье о постановке «Тристана и Изольды», впервые напечатанной в «Ежегоднике императорских театров»[[208]](#footnote-209), приводится список использованной им литературы. Это целая библиотека, и ее можно разделить по двум видам: сочинения самого Вагнера и его комментаторов — Чемберлена, Лиштанберже, Гольтера и других — и общетеоретические работы виднейших современных реформаторов сцены, в том числе Фукса, Аппиа, Гагемана, Крэга и других, о которых И. Соллертинский в первом томе «Истории советского театра» писал, что все они от натурализма отходят в сторону импрессионизма и «ретеатрализации театра»[[209]](#footnote-210). На протяжении зимы и лета 1909 года Мейерхольд страница за страницей изучает эту литературу: книги Фукса и Лиштанберже стали у него настольными. Параллельно он знакомится со старонемецким фольклором, с историей парусного флота, с трудами по морской археологии и т. д. — в его архивах сохранились выписки из русских и иностранных книг на эти темы, здесь упоминаются и редчайшие манускрипты XIII века. Так до зубов вооружился Мейерхольд для работы над «Тристаном и Изольдой». С этого времени его режиссура включает в себя обязательный элемент исследования.

Небезынтересно также, что в статье о «Тристане и Изольде» он с самого начала обращается не к столпам вагнеризма, с которыми у него короткое знакомство, а к Толстому, считавшему Вагнера несерьезным {233} сочинителем фальшивых сцен, «режущих ножами эстетическое чувство»[[210]](#footnote-211). Нет ничего удивительного в ругани Толстого, рассуждал Мейерхольд, писатель видел в «Кольце Нибелунга» людей, как бы «вызванных из жизни» и почему-то поющих на сцене. Суть оперы — условность, и всякая черта естественности делает ее смешной и умышленной, как будто, говоря словами Толстого, «старая уродливая женщина нарядилась в бальное платье и, улыбаясь, вертелась бы перед вами, уверенная в вашем сочувствии». Значит, вся трудность в методе инсценировки (постановки), в том, чтобы правда в опере была не жизненная, а театральная. Конечно, эти доводы, прочти их Толстой, не показались бы ему убедительными. В своем отрицании Вагнера он опирался на авторитет некоего гипотетического, грамотного и религиозного, крестьянина, у которого о таком искусстве могло быть только одно мнение — глупая, нескладная сказка. Но для той задачи, которую ставил перед собой Мейерхольд — унизить старую оперу и ее постановочные приемы, — Толстой был хорошим союзником.

Другим его союзником был Шаляпин. В полемике Мейерхольд редко ссылается на художественные достижения современников, он ищет образцы в прошлом, в преданиях давно ушедших театральных эпох. Шаляпин — одно из немногих исключений из этого правила. Мотивы для того серьезные: искусство великого актера, отвергшего оперную итальянщину и современный натурализм, — счастливый пример синтеза пластической ритмики и духа музыки. А вокруг этой *идеи синтеза* завязывался узел оперной реформы Мейерхольда.

В тех комментариях к Вагнеру, которые он изучал, часто говорилось о превосходстве музыки над другими искусствами, о ее божественном предназначении «наперсницы души», по слову старого французского поэта. Культ музыки в духе Ницше, с ее скрещивающимися аполлоническими и дионисийскими началами, с ее мистическими сверхсознательными прозрениями, был широко распространен и в кругу символистов, к которому примыкал Мейерхольд. Натура отзывчивая, сочиняя статью о «Тристане и Изольде», он написал: {234} «… мир нашей Души в силах проявить себя лишь через музыку, и, наоборот, одна только музыка в силах во всей полноте выявить мир Души»[[211]](#footnote-212).

Что же это значило практически, каковы были последствия этого возвышения музыки? Мейерхольд недвусмысленно на это отвечает: основой старой оперы было *либретто*, литературный сюжет, новая опера строится на *партитуре*. Как всегда, он начал с отрицания ненавистного ему быта, с войны с мейнингенством; он высмеивает оперных режиссеров-педантов, чье воображение не может подняться выше чувствительно благостных идиллий, режиссеров, у которых Маргарита в «Фаусте» поет песенку о фульском короле и поливает цветы из садовой лейки на фоне оркестра, где так «кстати звучит прялка». Музыка — это ритм, и характер действия в опере должен определяться ритмом, вот почему это искусство так близко к пантомиме, где свойство движения, жестов и даже самый принцип мизансцен диктует музыка, смена ее темпов, ее модуляции. Более того, власть музыки в опере простирается так далеко, что от актера требуется наивозможная экономия жеста, поскольку жест должен лишь дополнять «проблемы партитуры или дорисовывать начатое и брошенное оркестром». Отстаивая первенство музыки, ее лидирующее положение в опере, Мейерхольд ищет гармонии всех элементов музыкальной драмы, того идеального их слияния, о котором так заманчиво писал Вагнер. Но как далек этот идеал от реальности, иногда даже кажется, что он принадлежит к области утопии…

Чем больше знакомится Мейерхольд с современным Вагнеру театром, с его «мишурой бутафории и мазней грима», с его «историзмом», почерпнутым в «музейных комнатах», тем яснее он сознает, что байрейтская традиция, в сущности, мало в чем отличается от заурядных ретроспекций мейнингенского образца. Подобно Чайковскому, он считает Вагнера гениальным симфонистом и только посредственным театральным изобразителем, о чем он говорит открыто, хотя и в весьма деликатной форме: «Талант “фрескового живописца”, приписываемый Вагнеру многими, можно оспаривать, стоит только поглубже вникнуть в ремарки {235} композитора, которые обнаруживают, что Вагнер был больше творцом слуха, чем творцом глаза»[[212]](#footnote-213). Смысл метафоры очевиден — Вагнер лучше пишет музыку, чем овеществляет ее в пространстве, в предметно-зримых образах; изобразительная культура театра — не его призвание. Здесь сказано все, без обиняков, и трудно понять, почему блистательный Соллертинский, автор очерка «В. Э. Мейерхольд и русский оперный импрессионизм», даже не упомянул об этой критической оценке дисгармонии бетховенского и шекспировского начала в драме Вагнера. Далее мысль в статье о «Тристане и Изольде» развивается так: вкусы Вагнера формировались еще в детстве, в ту пору, когда он толкался за кулисами в провинциальном немецком театре, где его отчим, брат и сестре выступали как профессиональные актеры. След этих впечатлений отозвался много лет спустя в байрейтской реформе. Споря с критиком, утверждавшим, что сцена появления и отъезда Лоэнгрина в лодке, запряженной лебедем, не имеет себе «равных в искусстве», Мейерхольд находит эту похвалу сомнительной, замечая, что, на его взгляд, сцена с Лоэнгрином не подымается над «средним вкусом» провинциальной немецкой сцены первых десятилетий XIX века[[213]](#footnote-214).

Что осталось от грандиозных планов Вагнера на байрейтской сцене, от заветов античности и Шекспира, от идеи сотрудничества искусств? Только тень величия «того внутреннего, что лежит в музыке и слове» его драм. Значит, борьбу за Вагнера надо начинать с борьбы с самим Вагнером. Эта потребность в ревизии байрейтского наследства не застигла Мейерхольда врасплох. Еще в предварительных теоретических заметках к «Тристану» он предложил такую компоновку пространства сцены, которая открыла бы все богатства пластических возможностей актера, устраняя дисгармонию между его трехмерным телом, ровной плоскостью пола («самая большая неприятность») и двухмерной живописью фона. Идея для Мейерхольда, как мы знаем, не новая, но применительно {236} к опере многообещающая. Потом на репетициях он сломал рутину мизансцен, строя их на быстрых переходах от танцевальных ритмов к полной неподвижности, рассматривая театральные подмостки, по кодексу Вагнера, как пьедестал для скульптуры. Он потребовал от актеров иной манеры игры: сосредоточенной (он говорил — экстрактной), с резкими крупными мазками, исключающими ненужную деталировку и ту навязчивую приторную чувствительность, которая у него ассоциировалась с байрейтской Blumenbank (цветочной скамьей), где Тристан усаживает Изольду в интермеццо любовного дуэта. Он объявил войну аляповатой, провинциальной бесстильности в опере, ее прилипчивым штампам, и в рецензиях писали, что реформа Мейерхольда нанесла урон «вампуке» — слово это вошло в обиход как раз в том же 1909 году, после успеха известной пародии в «Кривом зеркале». И наконец, он по-новому подошел к теме истории и мифа у Вагнера. Об этом надо сказать подробней.

Если послушать Мейерхольда в момент, непосредственно предшествовавший его работе над «Тристаном», то окажется, что он отвергает историческое понимание драмы Вагнера и ведет ее происхождение от мифа, затерянного в давно ушедшем прошлом. Вслед за вагнеровскими комментаторами он находит преимущество мифа в том, что его герой живет в сфере еще не закрепощенного, еще не контролируемого сознанием чувства и естественно выражает себя; это детство человечества, не обремененное тяготами и косностью наследственных предрассудков, неизбежных в обществе на более зрелых его стадиях. Концепция мифа, как источника обновления отравленной позитивизмом и мещанской деловитостью культуры XIX века, нашла поддержку и у теоретиков русского символизма — друзей Мейерхольда. О том, как резко он противопоставлял понятие мифа и сказочности понятию историзма, можно судить по следующим строкам: «… когда скучный, отнюдь не таинственный и не загадочный, бесколоритный фон историзма, влекущего зрителя разгадать, в какой стране и *в каком году* какого века происходит действие, соприкасается с музыкальной живописью оркестра, окутанной дымкой сказочности, — вагнеровские постановки {237} заставляют слушать музыку, не смотря на сцену»[[214]](#footnote-215). Мы изложили позицию Мейерхольда в период его кабинетной работы над «Тристаном»; потом, когда наступило время репетиций и непосредственного контакта с актерами, картина резко изменилась.

Конечно, манифесты в искусстве, особенно в режиссерском искусстве, часто расходятся с их осуществлением. Я помню, например, заметку Мейерхольда перед премьерой «Дамы с камелиями», в которой он рассматривал пьесу Дюма-сына как социологический очерк, ссылался на Бебеля и его работу «Женщина и социализм» и на французский гражданский кодекс…[[215]](#footnote-216) Что же было общего между публицистическими задачами, изложенными в этой заметке, и мейерхольдовским спектаклем с его просветленными ренуаровскими красками? Не сошлась программа с действительностью и в «Тристане». И вот мы читаем статью Бенуа в «Речи» об опере Вагнера в Мариинском театре, читаем недоумевая. Как странно повернулись события! Ученый критик обвиняет режиссера в том, что он поставил «Тристана» в «историческом стиле», связав его действие с определенным временем и местом, то есть в том стиле, который Мейерхольд осудил в своей программной статье, повторяя вслед за Лиштанберже, что опера Вагнера, как всякий миф, «не несет на себе клейма строго определенной исторической эпохи».

Как же объяснить такую смену вех? Может быть, упрек Бенуа — результат его заблуждения или недоброжелательства? Но ведь Мейерхольд в ответе, опубликованном в книге «О театре», не оспаривает этого упрека по существу, он только разъясняет свою позицию. Теперь, как и прежде, он осуждает *историзм* в его натуралистическом мхатовском преломлении, примером которого может служить «Юлий Цезарь». Но к этому уже знакомому нам мотиву прибавляется новый, самокритический: ему не по духу и *антиисторизм*; он против искусства, изъятого из стихии времени, из стихии конкретности, указывая в качестве примера такой стилизации на свою постановку «Смерти Тентажиля» и др. Он сторонник третьего пути, его {238} историзм — *романтический*, то есть источником искусства ему служит натура, только прошедшая «путь вымысла», углубленная до степени символа. Из незапамятного прошлого он уходит в христианское средневековье, напоминая, что древняя сага, взятая Вагнером в основу его драмы, прошла через обработку Готфрида Страсбургского в XIII веке и, стало быть, у нее есть ясно обозначенная материальная среда («… умирает Тристан на камнях Бретани, а не в каких-то камнях»). Зачем же выдумывать покрой платьев или силуэт корабля, если история оставила нам свои бесчисленные модели и надо только из этой реальности извлечь ее поэтическую сущность. «Вещь не исключает символа, — пишет Мейерхольд в реплике Бенуа, — как раз наоборот: быт, углубляясь, сам себя уничтожает как быт; иначе говоря: быт, становясь сверхнатуральным, становится символом»[[216]](#footnote-217). Этот *романтизм сверхнатурального* с его сложной смысловой и формальной структурой гораздо ближе мейерхольдовской теории праздничности искусства, чем варварская простота мифа. Ведь общая тенденция режиссера на рубеже 10‑х годов (несмотря на его увлечение «плебейской эстетикой» в «Балаганчике» и «Шарфе Коломбины») вела к усложнению, к духовной исключительности, к той «элитарности», которая, по его убеждению, должна противостоять натиску мещанства и вульгарности, натиску улицы.

Рассуждения Мейерхольда о вещи и символе кажутся нам теперь шаткими: мы ведь не знаем, где проходит намеченная им граница между натурой и сверхнатуральностью. Практически же история в «Тристане», при всей ее локализации во времени, выросла до поэтического образа, не вмещающегося в границах средневековой Франции. Натуральный корабль, построенный по чертежам, заимствованным в старых руководствах по судовой архитектуре, был еще романтическим кораблем легенды. Происходил двойной процесс — миф *опредмечивался*, привязывался к эпохе и ее памятникам, и затем из этой реальности возникал элемент сказочности, без которого нельзя понять драматизм «Тристана». Таким образом, вымысел здесь опирался на знание, соединяя инстинкт {239} художника и разум истории. Почти четверть века спустя Андрей Белый в докладе, прочитанном во Всероскомдраме, говорил, что мхатовские «Мертвые души» он видит сквозь воспоминания о «Ревизоре» Мейерхольда, сумевшего гениально извлечь из Гоголя — *гоголин*, то есть «живой фермент, который поднимает на недосягаемую художественную высоту Гоголя на театральных подмостках этого мастера»[[217]](#footnote-218). Точно так же Мейерхольд извлек «живой фермент» из музыки Вагнера, и, хотя у него были предшественники в теории и практике оперной реформы (он называл, например, Фукса), никто из них не пошел так далеко, как он, по пути синтеза бетховенского и шекспировского начала в музыкальном театре. Музыка в «Тристане» поистине стала *видимой*, овеществленной в «зримом и понятном действии». В ходе этого слияния искусства слуха и искусства глаза в конструкции драмы Вагнера произошли перемены, и Бенуа в «Художественных письмах» писал, что герои «Тристана» в Мариинском театре не прозревают «своей последней правоты». Мейерхольд и сам это хорошо понимал, но, редко уступавший в споре, возразил, что им и не надо прозревать, потому что Вагнер «погружает слушателя в мир грез, где немыслима никакая мозговая работа». Это был чисто риторический оборот, на самом деле он сознательно шел на потери и отбросил вагнеровскую метафизику, чтобы «всецело отдаться миру музыки».

Отныне музыка становится неотъемлемой частью творчества Мейерхольда-режиссера. Критика 20‑х и начала 30‑х годов много писала о его опытах *омузыкаливания* драматического театра, указывая, например, на полифонизм «Ревизора» и «Горя уму», на ритмическую организацию мизансцен в «Бубусе» и «Командарме», на музыкальные характеристики эпизодов в «Даме с камелиями», на то, что музыка в его спектаклях, по остроумному выражению ленинградского режиссера Э. Каплана, «*слышится*, потому что видится»[[218]](#footnote-219). Я бы даже сказал, что по самому методу режиссерской композиции Мейерхольд был ближе всего к музыке с ее смыкающимися крайностями неограниченной {240} свободы и строжайшей самодисциялины, с ее законами, опирающимися на количественные отношения. Что же касается собственно оперы, то требования, выдвинутые Мейерхольдом во времена «Тристана», — идти к сценическому воплощению музыки от самой музыки, стали его программой на десятилетия. Четверть века отделяет вагнеровскую постановку от «Пиковой дамы» в Малом оперном театре в Ленинграде, и стоит проследить, как старые идеи режиссера преломились в его послереволюционной интерпретации Чайковского.

За несколько недель до премьеры «Пиковой дамы», выступая в Клубе мастеров искусств на Пименовском, Мейерхольд, как и в 1909 году, говорил, что сценическая подчеркнутость в его постановке дается с единственной целью «отчетливо отметить основные элементы партитуры»[[219]](#footnote-220), осуждая при этом грубый прием унисонного следования музыке «на базе метра». Для такого уточнения были поводы. Надо сказать, что далькрозавская школа пластики и ритмического танца, сама по себе высоко ценимая Станиславским и Мейерхольдом, в те годы смутила умы многих оперных деятелей, для которых слияние музыки и движения на сцене приобрело характер *формально навязанной симметрии*. («В музыке триоли — в движениях триоли, в музыке фермата — в движении фермата»[[220]](#footnote-221).) В этом монотонном повторении, в этой «метрической рубке» Мейерхольд увидел опасность новой вампуки. Его теория синтеза была прямо противоположна однозначному равенству унисона; она опиралась на многозначную гармонию, на идею контрапункта, возникшую у него еще в период «Тристана» — тогда интуитивно, а теперь во всем осознанно.

Таким образом, между «началами» и «концами» оперной реформы Мейерхольда устанавливается прямая линия преемственности. Это дальние последствия вагнеровской постановки 1909 года. А ближние? «Тристан» открыл большой цикл парадно-зрелищных представлений, тяготеющих к импрессионистской изобразительности, включая сюда и «Маскарад», {241} который Соллертинский не зря Назвал «оперой без музыки».

Год спустя после «Тристана», в начале ноября 1910 года, Мейерхольд поставил «Дон Жуана» — спектакль долгой жизни, три раза возобновлявшийся после революции (в последний раз весной 1932 года). Как и многие другие зрители моего поколения, я смотрел мейерхольдовские работы не в их временной последовательности. Хронология здесь была спутанная: сперва «Последний решительный» (1931) и вскоре вслед за ним «Дон Жуан». Контраст между пьесой-плакатом Вишневского, которую по настоянию режиссера играли «страшно наивно», так, чтобы чувствовался «драмкружковский налет», и ослепительной красочностью и изысканностью мольеровской комедии был такой резкий, что эти спектакли нельзя было даже сравнивать; можно было только удивляться тому, что при всех переменах Мейерхольд остается самим собой и что его «якобинская» нетерпимость спокойно уживается с «мирискуснической» поэзией прошлого. «Дон Жуан» в Александринке не потерял привлекательности и двадцать два года спустя. Только время внесло свои поправки: открытия Мейерхольда в старом спектакле уже вошли в театральный быт и, например, эффект слияния сцены с зрительным залом, эффект игры без занавеса теперь казался привычным режиссерским приемом. Давно уже не было в живых Варламова, игравшего Сганареля, гениально одаренного и тяжело больного актера, применительно к физическим недостаткам которого — тучность и неподвижность — строились мизансцены с его участием, такие контрастно необходимые в этом «Дон Жуане» с его воздушно танцевальными ритмами. Теперь Варламова сменил Горин-Горяинов. И Юрьев, хотя он сохранил юношескую стройность и легкость импровизационной игры (по его словам, Мольер «сделал Дон Жуана артистом»[[221]](#footnote-222)), был уже очень немолод: в январе 1932 года ему исполнилось шестьдесят лет. При всем том, по свидетельству старожилов, редакция спектакля 1932 года мало чем отличалась от первоначальной. {242} Возобновляя три года спустя «Горе уму», Мейерхольд сокращал текст и менял характер мизансцен. В «Дон Жуане» он не предложил сколько-нибудь существенных переделок.

Все было, как прежде: сцена делилась на два плана — передний, вынесенный до первого ряда для игры, и задний, уведенный в глубину для живописи, для ее меняющихся соответственно с местом действия картин; торжественно праздничное сияние восковых свечей в высоко подвешенных люстрах и установленных на просцениуме шандалах и полный свет в зале на протяжении всего спектакля; строго выдержанная гамма красок — голубой ковер на всем пространстве авансцены, и расцвеченные золотом и серебром кулисы, и темно-вишневые драпировки портала, и синие ширмы по бокам сцены, и черные окна в апартаментах Дон Жуана[[222]](#footnote-223); бессменные спутники действия — шныряющие по сцене ливрейные арапчата — расторопные, услужливые, всегда оказывающиеся на месте в нужную минуту; образ беспечного комедиантства перед лицом близкой развязки, уже обозначившейся где-то впереди, там, «за вьюгой крупчатой». Все, все было, как прежде — и архитектура, и музыка, и костюмы, и аксессуары, и небо Севильи… Прошло уже тридцать шесть лет со времени последнего возобновления «Дон Жуана», и память, вероятно, сместила какие-то подробности; к тому же к живым впечатлениям от старого спектакля примешиваются бесчисленные описания еще более старого, то есть «Дон Жуана» 1910 года, и обе мейерхольдовские редакции — первая и последняя — сливаются воедино. На самом деле они были разные, хотя бы потому разные, что в первой редакции по-своему отразились социальные предчувствия и художественные искания той далекой предреволюционной эпохи, отразились бессознательно, без намерений Мейерхольда. Последняя же редакция, как всегда в театре при повторениях, несла на себе неизбежный налет музейности, и это особо подчеркивало прием стилизации игры и парадный ансамбль Головина. Музейность — вечный жупел, преследующий Мейерхольда, — {243} на этот раз его не пугала; ведь с самого начала он придал «Дон Жуану» черты нарочитой архаичности.

«Антигону» или «Горе от ума» Мейерхольд в 1910 году готов был играть в костюмах современного покроя, потому что в этих пьесах видел злободневный аспект, «ноты нашего времени», будь то Софоклов конфликт незащищенного человека с государством-хищником или грибоедовская тема борьбы вольнолюбивой молодости с фамусовской стариной («прошедшего житья подлейшие черты»). В противоположность тому образы «Дон Жуана» он связывал с конкретностью истории, поскольку сила этой комедии не в ее ассоциативных связях и нестареющей тенденции, а в неповторимом своеобразии мольеровских красок. Мейерхольд снова выступает как сторонник историзма романтического, то есть обобщающего натуру, реконструирующего ее в свободной форме стилизации. Однако зависимость от этой натуры теперь была гораздо более прямой. В режиссерской экспозиции к «Дон Жуану» он вплотную связывает материальный быт верхов Франции XVII – XVIII веков, «надушенно-раззолоченного версальского царства», с мольеровским гротеском. Он так излагает свою задачу: «Необходимо назойливо в течение всего спектакля как-то напоминать зрителю о всех этих тысячах станков лионской мануфактуры, приготовлявших шелка для чудовищно многочисленного двора Людовика XIV, об “Отеле гобеленов”, этом городе живописцев, скульпторов, ювелиров и токарей, о мебели, изготовлявшейся под руководством выдающегося художника Лебрена, о всех этих мастерах, производивших зеркала и кружева по венецианскому образцу, чулки по английскому, сукна по голландскому, жесть и медь по германскому»[[223]](#footnote-224). Написав так, Мейерхольд спешит сообщить, что нарядный, инкрустированный, сияющий виртуозной отделкой мир барокко на сцене Александринского театра, расточительная роскошь декораций, резвящиеся арапчата, галантная музыка Рамо, аранжированная для струнного оркестра, и т. д. — не забава, не трюки «для развлечения снобов»[[224]](#footnote-225). Парад красок — только фон {244} для трагического балагана с двумя главными действующими лицами — королем и поэтом, причем образ короля материализуется в предметном мире пьесы, в дворцовом убранстве сцены, в то время как поэт выступает под маской Дон Жуана.

В книге «Встречи с Мейерхольдом» В. Бебутов вспоминает, как на премьере «Дон Жуана» недоброжелательные зрители в антрактах спрашивали, почему Юрьев так часто меняет парики и все они разного цвета — «то золотистый, то черный как смоль, то каштановый с рыжинкой»[[225]](#footnote-226). Недоумение зрителей мемуарист объясняет незнанием того, что при версальском дворе парик служил головным убором. Действительно, формальный повод для метаморфоз Юрьева подсказал этикет двора, но эта формальность служила только предлогом для мейерхольдовской *идеи превращений* Дон Жуана, неким внешним, грубым, воистину балаганным знаком его меняющейся сути. Мейерхольд насчитывает по крайней мере четыре маски Дон Жуана:

первая — легкомысленный и праздный гуляка на пиру жизни, «великосветский шкода», следующий велениям инстинкта;

вторая — поэт-обличитель, бессмертный автор «Тартюфа», избравший рупором для критики светской черни одного из ее блестящих представителей;

третья — задыхающийся от безверия, от избытка цинизма игрок, которому прискучили удачи и доступность успеха;

четвертая — оскорбленный муж, недавно переживший семейную драму, мстящий светским соперникам.

Такого богатства мотивов не было у Юрьева: техника перевоплощения сама по себе не очень его привлекала. Он был актером, если можно так сказать, доминантной темы, и Дон Жуана играл как *человека страсти* по преимуществу. Но идея маски не прошла для него бесследно — в ней он нашел отзвук известных пушкинских слов о скупом, который у Мольера «скуп — и только», и ему захотелось выйти за пределы такой определительности и, как он пишет в «Записках», «несколько усложнить образ»[[226]](#footnote-227). Он стал искать {245} недостающие ему краски в старых и новых разработках сюжета о Дон Жуане и остановился на байроновской версии, увлекшей его пониманием любви как бессознательного влечения к прекрасному:

«То чувство, что неверностью зовут,  
Есть только дань восторгов и хваленья,  
Что красоте все смертные несут,  
К ней чувствуя невольное влеченье».

Чтобы примирить эту романтику красоты с мольеровской трезвостью взгляда, от которой театр вовсе не хотел отказываться, Юрьев нашел простой выход: его герой, как мы уже говорили, был актером по призванию; сын «галантного века», он избрал лицедейство как форму существования. Блестящий повеса, «версальский любезник», с очаровательной (в «Аполлоне» писали «фантастической») легкостью он кружился и куражился на сцене, порхая «с цветка на цветок». И в этой стихии беспечального легкомыслия и веселых танцевальных ритмов вдруг прорывался голос чувства и, резко прозвучав, тут же заглушался. Несколько таких вспышек объяснили нам многосложный характер юрьевского Дон Жуана.

Актерская игра в «Дон Жуане» мало занимала критику 1910 года. Те, кто был на стороне театра, восхищались художественностью постановки, красотой стилизации в духе придворного театра Тюильри времен последних Людовиков. Те, кто был против театра, — а тузы критики были против — тоже отмечали интерес внешнезрительных планов «Дон Жуана», и как раз его изощренная изобразительность и стала предметом их нападок. В сущности, они были единодушны в полемике: речь шла о соотношении зрелищного начала и психологии в театре, о дисгармонии между фоном и человеком. С наибольшей последовательностью свое несогласие с Мейерхольдом и Головиным высказал А. Кугель: «В постановке “Дон Жуана” элементы живописи, декоративного искусства, гончарного, столярного и коврового производства настолько подавляют собственно элементы театра, что последних даже вспоминать не хочется…»[[227]](#footnote-228). Сопоставив приведенные выше слава Мейерхольда {246} о лионской мануфактуре, «Отеле гобеленов», мебели Лебрена и пр. и пр. с замечаниями Кугеля, легко убедиться в том, как близко подошел критик к замыслу режиссера и как все затем поставил с ног на голову. Мейерхольд уверял, что красивые стилизации в «Дон Жуане» ему нужны «во имя главного»[[228]](#footnote-229), для овеществления истории, для того чтобы из «атмосферы пышно убранного просцениума» возник образ одновременно легкомысленной и церемонной, жадной к удовольствиям и благочестивой, грубой и утонченной Франции с ее виртуозным искусством безымянных художников, работавших на государство-заказчика, с ее понятием красоты-грации, возвышающейся над хаосом природы, — образ абсолютистской Франции Людовика XIV, с которой Мольер так до конца и не мог ужиться. Ничего этого Кугель не заметил, обозвав стилизации Мейерхольда «сухими и грубыми фокусами-покусами». Этой бранью можно было бы пренебречь, если бы искушенный критик не понял, какое значение придавал театр декоративной стороне «Дон Жуана». Почему же он остался глух к самому важному в замысле режиссера?

Как мало кто из деятелей русского театра XX века, Мейерхольд был внимателен к критике, хотя часто на диспутах говорил, что за долгие годы его тело так «изранено шпагами критиков», что у него, кажется, нет «ни одного живого места»[[229]](#footnote-230). Он не связывал своей судьбы с критикой, и трудно представить себе, чтобы после какой-нибудь, пусть самой сенсационной, премьеры он мог бы вместе со своими друзьями провести бессонную ночь в ожидании первых рецензий в утренних газетах, как это случалось, например, в Художественном театре. Он видел в критике прежде всего источник самопознания, «систему зеркал», в которых с той или иной степенью приближенности можно было узнать самого себя. Зеркала эти не были беспристрастными и чаще всего давали искаженное изображение, но его это не смущало, он считал, что и карикатура представляет, если пользоваться современной терминологией, информационную ценность. В ноябре 1934 года, готовясь к {247} докладу о новой постановке «Пиковой дамы», Мейерхольд пригласил к себе на Брюсовский для «разведки и репетиции» незадолго до того появившегося в Москве ленинградского инженера Голубова-Потапова, увлекавшегося театром и балетом, и автора этих строк; он сказал нам, что хотел бы проверить у молодой критики некоторые свои старые мысли о реализме и фантастике, о том, как страшное и невероятное превращается в театре в *своеобразно забавное*, когда сталкивается с обыденным, физиологически обыденным, например когда призрак отца Гамлета зябнет или тяжело дышит от усталости. Некоторое представление о взглядах, высказанных тогда Мейерхольдам, может дать его статья «Пушкин и Чайковский», напечатанная в сборнике «Пиковая дама» (1935).

В ходе этой беседы Всеволод Эмильевич заметил, что опыт — это величайшее преимущество, но это еще и привычка, рубеж понимания, — если хотите, биологический барьер… Он рассказал нам, как был поражен, когда недавно узнал из «Литературных воспоминаний» Анненкова, что Белинский, открывший России Достоевского, остался холоден к его «Двойнику». «Произошла какая-то необъяснимая осечка; в новой манере писателя критик увидел несовершенство старой манеры, недостаток выучки, неразвитость руки», — говорил Всеволод Эмильевич. Он ссылался на Анненкова, по словам которого Белинского оттолкнула странная заторможенность речи Достоевского, его сбивчивый ритм, его поминутные повторения, хотя в этой кажущейся бесформенности скрывался артистизм гения[[230]](#footnote-231). Какая драма неузнавания! Какая ошибка опыта, ставшего привычкой! — комментировал Всеволод Эмильевич свое открытие. В интересах истины надо заметить, что Мейерхольд представил эту драму в более эффектном свете, чем она того заслуживает, ведь помимо свидетельства Анненкова существуют еще сочинения самого Белинского, где есть такое признание: «… что же касается до толков большинства, что “Двойник” — плохая повесть, что слухи о необыкновенном таланте его автора преувеличены, и т. п. — {248} об этом г. Достоевскому нечего заботиться: его талант принадлежит к разряду тех, которые постигаются и признаются не вдруг»[[231]](#footnote-232). Значит, у Белинского не было сомнений относительно судьбы таланта Достоевского. И если говорить о драме неузнавания и ее жертвах, то круг этих понятий больше подходит к самому Мейерхольду — ведь и после «Дон Жуана» столпы петербургской критики относились к нему как к своенравному экспериментатору, который пытается удивить зрителей, потому что ему нечего им сказать…

Между тем в мольеровской постановке 1910 года ясно проглядывают черты миропонимания ее автора. Удрученный тем, что «вкус зрительного зала растлен до последней грани»[[232]](#footnote-233), он ставит перед собой задачу вернуть театр к его истокам, к стихии игры и вымысла, способной пробудить у современного человека его полузаглохшие от недостатка впечатлений и перемен чувства. На взгляд Мейерхольда тех лет, у театра нет более надежных средств борьбы с «испорченностью века», чем красота формы, которая уже сама по себе представляет духовную ценность. Против рыночной моды и ее критерия уравнительности он выдвигает понятие красоты как неповторимости, как редкости, хотя за ней стоит вековой опыт мировой сцены. Театральный традиционализм Мейерхольда, знаменем которого стал «Дон Жуан», при всей его ретроспективности — продукт совершенно оригинального творчества, непосредственно связанного с текущим днем.

В «Дон Жуане» Мейерхольд столкнул две традиции: одну — плебейскую, идущую от приемов ярмарочного балагана и старинных фарсов, и другую — импозантно‑дворцовую, с характерной для искусства барокко многосложностью планов. Законность смешения «большого» стиля с «низким» он объяснял тем, что Мольер учился своему искусству у бродячих комедиантов, а показывал его зрителю, так или иначе сопричастному к «раззолоченному версальскому царству». Сближая два полюса, театр намерен был вернуть {249} публику 1910 года к временам Мольера, к «мельчайшим чертам эпохи», создавшей его пьесу («публика тогда только воспримет всю тонкость этой очаровательной комедии»[[233]](#footnote-234)). Однако замысел Мейерхольда шел гораздо дальше этой ретроспекции. Он строил композицию «Дон Жуана» с конца, с развязки, стягивая к ней нити сюжета; беспечность комедии от этого не проиграла, у нее только появился оттенок *веселого ожесточения*, азарта игры, пушкинских «бешеных веселий». Участница первой постановки «Дон Жуана» Е. Тиме вспоминает, в каком зловещем духе задумал Мейерхольд роль нищего — вестника судьбы, предрекающего трагический исход событий: «Головин, художник спектакля, придумал для нищего какие-то лохмотья и, кажется, рыжий парик, а Мейерхольд замечательно показал исполнителю характер движений. Это было сочетание исступленности и комедийности (Мейерхольд считал, что иначе не зазвучит комедия Мольера)»[[234]](#footnote-235). Какой же должна была быть комедийность, чтобы существовать на равных правах с исступленностью?

Судя по опыту «Дон Жуана» — детски беззаботной, пляшущей, скачущей, кувыркающейся, уверенной в своей технике, как уверен в ней акробат на трапеции, иными словами — такой, какую предусматривает неписаный кодекс театра импровизации и маски. Эта захватывающая атмосфера веселой игры нужна была Мейерхольду для задуманного им контраста, для той темы «пира жизни» у ее последнего порога, которая отныне станет главной в его режиссуре вплоть до дней революции. Конечно, Мольер диктовал свои условия, свою эстетику комедийности, и «Дон Жуан» был только эскизом к «Каменному гостю» и «Маскараду». Но блоковское предчувствие катастрофы и необратимости движения истории («Идут, идут испуганные тучи, закат в крови») в творчестве Мейерхольда начинается с мольеровского спектакля 1910 года, с его игры-забавы на «Валтасаровом пиру». Недаром в последней картине «Дон Жуана» появлялся призрак Времени с косой в руках и тотчас же превращался в статую Командора. Не ищите здесь {250} полемики с современностью; странный симбиоз простодушного комедиантства и монументальных форм в «Дон Жуане» — это всего лишь попытка в праздничных одеждах старого театра выразить смутное чувство тревоги перед лицом неотвратимого будущего.

И в красоте головинских декораций, в этом узорчатом и многоцветном мире был мотив близкого возмездия; стоит упомянуть четвертый акт «Дон Жуана» с его теряющимися в вышине черными окнами и темно-синим беспокойным звездным небом, с той таинственностью, скрывающей тревогу, про которую В. Соловьев в «Аполлоне» писал: «В такую ночь, именно в такую ночь можно ждать значительных событий»[[235]](#footnote-236). В праздничности художника скрывались те же блоковские трагические предчувствия. Мейерхольду везло на счастливые встречи, его встреча с Головиным была, может быть, одной из самых счастливых; люди близких взглядов, они понимали друг друга с полуслова, и годы их совместной работы «пролетели, как сон волшебный»[[236]](#footnote-237). Случалось, что их и ругали вместе, упрекая то в избытке парадности, то в недостатке эмоциональности, а чаще всего в том, что их романтизм — это только творчество мифа во имя самоутверждения. Легенда эта оказалась живучей. В 30‑е годы в связи с возобновлением «Дон Жуана» нечто похожее написал известный историк театра А. Гвоздев. Его критика касалась театра Мейерхольда в целом: он рассматривал его искусство в канун революции как бесславное бегство от неудобств жизни в «сферу эстетизма, созерцательности и пассивного любования веками минувшими»[[237]](#footnote-238). Если вспомнить, что эти слова принадлежат одному из признанных идеологов школы Мейерхольда, то можно ли от них просто отмахнуться? Тем более что и мы на этих страницах не раз писали о том, как усилия режиссера и всех сотрудничавших с ним в петербургские годы роковым образом замыкались в пределах самого искусства, в пределах чисто экспериментальных и лабораторных задач. Почему же мы отвергаем социологический метод Гвоздева 30‑х годов?

{251} В общих чертах картина рисуется так: по логике Гвоздева, «погружение» Мейерхольда и Головина в искусство было формой их примирения с неизбежностью, их адаптацией к обстоятельствам, попыткой отстоять внутреннюю свободу, замкнувшись в себе и отключив все внешние связи; они искали умиротворенности и так ее нашли. По нашей же логике, мейерхольдовски-головинская идея автономности искусства, при всей ее ненадежности как средства просвещения и борьбы, была выражением их *несогласия с действительностью*, ее неприятия, мучительной попыткой противопоставить красоту как некую абсолютную ценность разброду и дисгармонии кризисной эпохи, безобразию ее массовых стандартов, ее вкусов зрителя-заказчика. Если следовать этой логике, то окажется, что красота головинских декораций не была нейтральной; у нее был свой счет с историей, и Мейерхольд на примере «Маскарада» показал нам какой: «в николаевскую эпоху архитектура, фарфоровый завод, все эти краснодеревцы дали изумительные шедевры, — а эпоха какая была? На этом фоне — что было? Ведь Пушкина убили на фоне этого изумительного фарфора, на фоне русского ампира»[[238]](#footnote-239). Эти слова из беседы с исполнителями «Маскарада» в декабре 1938 года напоминают другие знакомые нам слова из экспозиции «Дон Жуана» 1910 года — и в том и в другом случае красота служила не только олицетворением художественного гения эпохи, но и контрастом к ее драмам. В 1938 году Мейерхольд не хотел ограничиться приемом контраста и, чтобы уйти от музейной поэзии прошлого, предложил построить возобновленный «Маскарад» контрапунктически, то есть в старых декорациях играть по-новому. Соотношение между игрой и декорациями в «Дон Жуане» 1932 года сохранилось в общем прежнее; возможно, поэтому в праздничности Головина нам было легче разглядеть ее трагические черты.

Академик Асафьев в книге «Русская живопись. Мысли и думы», написанной в годы войны и вышедшей спустя четверть века, философию праздничности Головина ставит в прямую связь с «психикой лицедеев “Пира во время чумы” и ее гимном земным чувствам {252} на краю бездны»[[239]](#footnote-240). По этой близкой нам версий обольстительная красочность Головина — только декорация «пира безумцев», которым история уже определила свои сроки. И сквозь парадную представительность композиций художника, сквозь его цветовые гармонии, сквозь его дурманящее эпикурейство прорывается беспокойное и нарастающее ощущение неизбежности катастрофы («будет взрыв, все сметется»). Асафьев не приписывает Головину мистических прозрений, напротив, он указывает на трезвую, материалистическую основу его провидчества. Предчувствие художника — непосредственный «результат виденного», преломление дисгармоний эпохи в образах будущего, наконец, живая реальность для тех, кто уже тогда «жил на вулкане». В этом искусстве двух измерений — маски и натуры, карнавальности и трагедии — в этой *сознательной двусмысленности*, по мнению исследователя, и запечатлел себя стиль времени.

«Философичность» мейерхольдовской режиссуры в канун революции — того же корня, и к думаю, что Асафьев об этом не упомянул только из-за внешних обстоятельств. Мейерхольд, как и Головин, с тревогой вслушивался в «подземный гул» истории, хотя в статьях писал о временах мирного развития, временах кирки, а не динамита. И на самом деле, бури пока происходили скрытые и подпочвенные, и судить о них можно было по косвенным признакам. Мейерхольд обладал такой чувствительностью, и даже неприязнь к политике в 10‑е годы не могла приглушить остроту его предвидения. История часто являлась ему в мистифицированных образах, но вне связей с ней нельзя понять искусство Мейерхольда во все, в том числе и в самые критические, периоды его развития.

В конце жизни, в последний раз возобновляя «Маскарад» (сезон 1938/39 года), Мейерхольд говорил А. Февральскому, что только теперь наконец освобождается от влияний Блока, отразившихся, например, на фигуре Неизвестного и ее инфернальной трактовке в театре[[240]](#footnote-241). Действительно, он шел к Лермонтову, {253} прорываясь через Метафизику символистских толкований с их триединством жизни, сна и смерти, с их магией тайного знания и образом вечного балагана, где автору предназначена такая же роль, как и его куклам, и т. д. Однако мы поступили бы очень необдуманно, если бы влияние Блока на Мейерхольда свели к этим общим местам символистской теории; диалектика здесь заключается в том, что Блок, несмотря на его уклон в иррациональность, дал Мейерхольду первый урок исторического мышления. Более того, именно блоковское неотступное чувство катастрофы и неопределенности связанных с ней последствий (из-под застывшей лавы рвется огонь, и неизвестно, какой он — опустошающий или очистительный[[241]](#footnote-242)) осветило экспериментальное творчество Мейерхольда светом нравственной идеи.

Отсюда и возникло сознание кризиса, «разрыва времен», отталкивание от современной цивилизации и ее господствующих направлений в искусстве, в том числе и декадентских, жажда революционных потрясений и страх перед ними, перед их всеобщностью, перед их разрушительной силой, в целом многослойный сплав понятий, хорошо заметных в работах Мейерхольда петербургского периода. Конечно, истоки этого миропонимания надо искать в недугах общества кануна революции, в бунте «низов», в растерянности «верхов», в философии вины и возмездия, широко тогда распространившейся среди близкой Мейерхольду столичной интеллигенции. В этот хаос идущих извне впечатлений блоковские влияния внесли только известную систематичность и, я сказал бы, социологическую осмысленность. Но формально, по структуре и приемам, традиционалистское искусство Мейерхольда мало было связано с Блоком и теми «проклятыми вопросами», касающимися судеб России и взаимоотношений народа и интеллигенции, которые открыто ставила его лирика и публицистика последних предреволюционных лет. Здесь уместно напомнить, что трагедия у Мейерхольда в 10‑е годы, как правило, выступает в форме иносказания, у нее два плана: один — скрытый за видимостью событий и составляющий {254} их суть, и другой — вынесенный наружу, подчеркнуто декоративный и обычно контрастный к первому. При этом если на сцене императорских театров трагедия у Мейерхольда тяготеет к праздничности, внушительности и монументальным ансамблям, то в студийных работах тех же лет, например в «Шарфе Коломбины» в Доме интермедий, ее декоративность, скорее, эксцентрическая, с резким парадоксально-ироническим смещением смыслов, с уклоном в фантастику, захватывающую и область быта (сапуновский парад «дурацких рож»).

Прогнозы Теляковского сбываются — с Мейерхольдом не бывает скучно. Иногда оживление, которое вносят его спектакли в размеренно-рутинную жизнь императорских театров, кажется дирекции даже обременительным и опасным. Так, например, «Бориса Годунова» в Мариинском театре (Мейерхольд поставил оперу Мусоргского в январе 1911 года — два месяца спустя после «Дон Жуана») идеолог петербургского черносотенства Меньшиков в «Новом времени» (16 октября 1911 года) назвал злонамеренной противонациональной интригой. В этой в общем традиционной постановке нововременский публицист увидел заговор засевшей на верхах столичной культуры инородчины, задумавшей унизить древний русский быт и не пощадившей ни думских бояр, украсив их татарскими тюбетейками и «пейсатыми бородами» («русские бороды не так шерстисты»), ни московской полиции XVII века, вооружив ее треххвостыми кнутьями («откуда взялись эти приставы»). Опытный демагог Меньшиков обвинил Мейерхольда, и заодно с ним и Теляковского, в национальном предательстве, предложив аргументы, которые двадцать пять лет спустя, ничуть не усовершенствуя, подхватит фашистский листок «Штюрмер», известный своим расистским изуверством. Это был один фланг критики — открыто мракобесной, встречавшей каждую новую работу Мейерхольда улюлюканьем и скандальными инсинуациями.

На другом фланге была кадетская «Речь» и ее ученый обозреватель — утонченный и пока еще учтивый Александр Бенуа. Во времена «Дон Жуана» он только покусывал Мейерхольда — их полемика и их вражда была еще впереди, — но покусывал больно, {255} охотно повторяя, что область мейерхольдовской режиссуры — это балет, пластика, движение на сцене; здесь он человек необходимый, все же, что касается собственно драмы и ее идей, ему чуждо и противопоказано по самой его художественной природе. Ведь Сомов не берется расписывать Исаакиевский собор или Зимний дворец, и никто ему этого не поручает. Зачем же Мейерхольд с его незаурядным дарованием в жанре феерического, потешно-фокуснического искусства подвизается в драме? И так после каждой постановки — наветы, возмущенные письма, карикатуры в газетах, скандалы на диспутах, шумные голоса «против», робкие голоса «за» и все нарастающий, все обостряющийся интерес к новым работам Мейерхольда. И в какую-то минуту этой травли, этих непризнаний и развенчиваний вдруг оказалось, что клеветы и уколы критики уже не могут подорвать репутации Мейерхольда-режиссера и что нельзя всерьез говорить о русском искусстве 10‑х годов, не упоминая его имени. В «Биографических данных» Мейерхольд писал: «Несладко мне пришлось тянуть лямку на сценах Александринского и Мариинского театров с паспортом пензенского мещанина в кармане»[[242]](#footnote-243). Но вопреки чиновной иерархии, уже в сезоне 1910/11 года он стал заметной фигурой на императорской сцене. Конечно, устойчивости в его положении не было, он постоянно ждал удара из-за угла и уже позже, в 1915 году, жаловался своим ученикам, что живет с ощущением вечной угрозы «острого кинжала за спиной»[[243]](#footnote-244). Не отсюда ли его повышенная, порой болезненная подозрительность и то «коварство личности», о котором пишут некоторые мемуаристы? И в этом состоянии обороны и фатальной незащищенности Мейерхольд силой своего искусства заставил корифеев старого театра прислушаться к своему голосу. Его автономия началась с выбора репертуара, правда, здесь у него был влиятельный союзник — Теляковский; он тоже считал, что только классика может принести возрождение казенной сцене.

Из классики в начале 10‑х годов Мейерхольда более всего привлекал «Маскарад»; он руководствовался {256} по крайней мере двумя мотивами: во-первых, тем, что Лермонтов как сценический мастер еще не признан, еще не понят, хотя он и Гоголь — это два столпа русской драмы; и, во-вторых, новым открывшимся ему аспектом трагедии Арбенина («… каков бы ни был Арбенин, какие ужасы ни проявил бы он, мы будем бичевать не его, а свет, сделавший его таким»[[244]](#footnote-245), — писал Мейерхольд в подготовительных заметках к «Маскараду», всячески подчеркивая, что Лермонтов в образе Арбенина пророчески рисует свою личную трагедию). По первоначальному плану «Маскарад» должен был быть сыгран в декабре 1911 года. Потом сроки эти много раз отодвигались, вплоть до самой Февральской революции. Параллельно Мейерхольд работал над «Орфеем», «Грозой», «Каменным гостем» и многими другими спектаклями. Но в центре его художественных интересов все эти годы неизменно оставался «Маскарад».

В 11 – 12 номерах журнала «Театр и искусство» за 1917 год Кугель с раздражением писал, что Мейерхольд строил ансамбль «Маскарада», как некий фараон свою пирамиду, в течение многих лет. Действительно, этот циклопический труд (судите хотя бы по тому, что Головин сделал для «Маскарада» около четырех тысяч рисунков костюмов, гримов, предметов мебели и бутафории, не считая вариантов и деталей декораций) по времени подготовки побил все рекорды, известные в мировом театре. Но исходная идея лермонтовской постановки определилась уже на первых репетициях 1911 года, в тех строках поэта, которые Мейерхольд взял эпиграфом для своей незаконченной, дошедшей до нас только в фрагментах, статьи:

«… передо мной  
Блестит надменный, глупый свет  
С своей красивой пустотой! —  
Ужель я для него писал?  
Ужели важному шуту  
Я вдохновенье посвящал,  
Являя сердца полноту?»

Эта тема трагического осознания своего творчества как забавы для «важного шута», как самообольщения {257} перед лицом светской черни захватила Мейерхольда еще в период его работы над текстом и источниками «Маскарада». Через все его подготовительные записи проходит мысль о личном, исповедальном лермонтовском мотиве в роли Арбенина, роли, которую нельзя понимать только в свете драмы разочарования. Известно, что разочарование — это «равнодушие, апатия и индифферентизм», читаем мы в записях режиссера, не вошедших в его двухтомник. Арбенин же — человек воли по преимуществу, натура деятельная и островпечатлительная. «Не байронизм, как его понимают учебники, а демонизм дорог мне в Лермонтове и его “Маскараде”», — пишет Мейерхольд. Демонизм в его толковании — прежде всего бунт, пусть одинокий, исторически бессильный бунт, но бескомпромиссный, не останавливающийся ни перед какими разрушениями и эксцессами. В этой мятежной поэзии Мейерхольд находит родственные себе черты, ту жажду — «бичевать свет» и то угнетающее сознание зависимости от праздной толпы, которое не раз испытывал и он сам. С тем большей последовательностью он развивает свою идею о силе страстей в лермонтовской драме и вулканизме ее действия. В его записках есть такая фраза: «Пьеса построена на вулкане», то есть на катастрофическом развитии событий, самая чрезмерность которых исключает примирительный элемент мелодрамы. И если некоторые исследователи упрекают автора «Маскарада» в склонности к мелодраме, то это оттого, разъясняет Мейерхольд, что сентиментализм той эпохи и ее байронические влияния мешают им увидеть «в Лермонтове зародыш подлинной трагедии»[[245]](#footnote-246) с ее насыщенным тревогой действием.

Из дальнейших рассуждений выясняется, что у этой трагедии помимо вулканизма страстей Мейерхольд находит еще одну характернейшую и притом неожиданную черту — лоск, иными словами — изощренную нарядность, щегольство, ослепительный светский тон, картинную праздничность, замечательным воплотителем которой стал Головин. Праздничность эта не только внушительная, в ее декоративности вы найдете романтические краски, поэзию таинственности, сферу «волшебного сна»…

{258} Под впечатлением тогда только появившейся и вскоре ставшей широко известной книги П. Муратова «Образы Италии» Мейерхольд связывает свою карнавальную эстетику с Венецией XVIII века — городом, накопившим «слишком много истории», отметившим «слишком много дат», и пролившим «слишком много крови», и потом с веселой беспечностью праздновавшим свой как будто никогда не кончающийся праздник, городом стихийного, выплеснувшегося на улицу лицедейства, где маска находилась под покровительством закона и где, возможно, и возник образ гофмановского доктора Дапертутто, этого «волшебника с дьявольской силой», мастера интриги и перевоплощения, в чьих внешних чертах — «остром крючковатом носе, горящих глазах и насмешливо искривленном рте» — можно было отыскать сходство с самим Мейерхольдом. Венецианская мажорная праздничность с ее одухотворенной вещественной красотой, с ее всесилием карнавальной маски, с ее магией таинственного Дапертутто и его бесчисленных двойников и подобий в «Маскараде» приобрела характер сумеречный и беспокойный. Достаточно вспомнить сцену панихиды, разросшуюся почти в целый акт. За этой нарядной драмой, декорированной головинскими кружевными узорами, тоже скрывалось много истории, дат и крови, но исход ее действия был предрешен уже в самом начале и сроки назначены в ощутимой близости.

Казалось, самая парадность зрелища в «Маскараде» несла в себе тревогу и придавала частным обстоятельствам сюжета значение всеобщности, рубежа меняющегося времени. Это была все та же тема «пира во время чумы», но метафора Мейерхольда разрослась и теперь, пусть и бессознательно, впрямую коснулась судьбы могущественной империи в предчувствии и в преддверии грозящей ей катастрофы. Таким образом понятие вулканизма получило в театре историческое обоснование: не только *драма страстей* в ее крайнем, исступленном выражении, но и *драма эпохи* в момент ее тотального потрясения, в момент углубляющейся критической ситуации, которая может закончиться и, видимо, закончится крахом с неясными пока Мейерхольду последствиями. Во всяком случае, работая над лермонтовской драмой, он написал в «Заметках»: {259} «Если, следовательно, задание, то на трагический тон, а не на романтический. Ибо для выражения нужна искренность (правда) и страсть для доведения этой искренности до трагизма»[[246]](#footnote-247).

Искусство Мейерхольда 10‑х годов было слишком многослойным и противоречивым, чтобы свести его к одной определительной формуле, но в тех спектаклях, которые он поставил в императорских театрах, начиная с «Дон Жуана» и кончая «Маскарадом», преобладал, если не сказать господствовал, принцип *трагедии в раме праздничности*.

Самый близкий пример — «Орфей» в Мариинском театре. Комментарий к этой опере завершает цикл «Примечаний» к списку режиссерских работ Мейерхольда[[247]](#footnote-248). Из справки режиссера мы узнаем, в какой редакции шла опера и как понимал театр античность у Глюка. Любопытны также факты, касающиеся техники постановки, — как, например, строилось движение на сцене и как вырабатывалась пластика одной манеры у артистов хора и балета. В отрывке из беседы с Мейерхольдом и Головиным тема синтеза в «Орфее» развивается еще более полно; здесь говорится о законах единства и ансамбля и о том, как театр размещал на сцене фигуры действующих лиц, чтобы «узор, по какому расположились красочные пятна, не мог быть разорван случайным переходом или невзвешенным жестом актера»[[248]](#footnote-249). Сообщения эти представляют несомненный интерес для историка театра, но для нашей темы идейных исканий Мейерхольда в них мало что можно почерпнуть. Шире по кругу затронутых вопросов отклики современной критики. Знакомясь с ними, постепенно восстанавливаешь картину спектакля, ставшего, по выражению И. Соллертинского, вершиной русского оперного импрессионизма.

Сперва видишь отдельные звенья картины — шитый золотом и серебром по красному холсту занавес Головина с перламутровыми инкрустациями и кружевными арабесками — размах у театра был поистине семирамидный: восемьдесят портних много месяцев {260} работали над этим занавесом; пляска фурий вокруг Орфея в подземном царстве. Фокин говорил, что в этой сцене пытается изобразить «апогей страдания»[[249]](#footnote-250); рассвет, наступающий после мрака преисподней и открывший перспективу «залитых ореолом блаженства» Елисейских полей (момент этот Бенуа, резко оценивший постановку в целом, назвал едва ли не «самым волшебным» из всего, что ему пришлось когда-либо видеть в театре), и пр. и пр. Потом из этих звеньев складывается целое, и начинаешь понимать, что при всей пасторальности загробных идиллий, при всей декоративности этих античных образов, взятых в театре сквозь традицию французской оперы XVIII века, в «Орфее» слышится глухая нота тревоги. Некоторые современники писали о художественном морфинизме этого искусства, то есть его дурманящем наркотическом действии. И те же современники признавали, что обольстительные миражи «Орфея» в Мариинском театре не смогли заглушить роковых предчувствий кризисной эпохи. Недаром академик Асафьев в книге «Русская живопись», на которую мы уже ссылались, назвал головинскую композицию оперы Глюка «своего рода вызывающим гимном пушкинского Председателя».

Ставил ли себе театр такую задачу сознательно? Этого, разумеется, мы не можем утверждать. В той же книге Асафьев интересно рассуждает о том, как история *играет* с обреченными цивилизациями и их художественными отобразителями: «Люди утонченного вкуса, высокой интеллектуальной культуры хотят наслаждаться радостями жизни и вовсе о смерти и “запахе разложения” вспоминать не хотят. К их услугам интеллект “подсовывает” прекрасные пластические формы для выражения овеянных эпикуреизмом ощущений. И тут же подкрадывается тематика “смертности и смертничества”. Тогда возвещается принцип: “Да здравствует чисто живописное искусство форм!” Пройдет немного времени катастрофических бурь и гроз, и окажется, что как раз и формы-то всецело соотвечали тематике»[[250]](#footnote-251). Эта схема применительно {261} к Мейерхольду требует поправок. Философия наслаждения никогда не была ему близка; даже экспериментируя и отвлекаясь от нравственных задач искусства, он до конца не погружался в мир своих чувствований, не упивался ими. Его беспокойная натура не располагала к эпикурейству. Точно так же он не чувствовал расположения к «тематике смертности и смертничества». Но эпоха с ее пока еще подземными катаклизмами повернулась к нему своей трагической стороной, и он, вопреки всем земным привязанностям, ответил ей идеей спасительного забвения, идеей, по неожиданной связи ассоциаций тревожно прозвучавшей в старой опере Глюка, в этом великолепно обставленном «danse macabre». Так случилось, что «Орфей» с его неотступным образом смерти стал одним из художественных памятников той смутной предреволюционной эпохи.

Как трагедию в раме праздничности поставил Мейерхольд и «Грозу» (январь 1916 года). В «Речи режиссера к актерам»[[251]](#footnote-252), напечатанной в журнале «Любовь к трем апельсинам», он изложил свой взгляд на Островского и его драму. Это и по сей день самый надежный источник для понимания вызвавшего шумные споры спектакля Александринского театра. Видимо, поэтому Волков в своей книге с присущей ему добросовестностью, пункт за пунктом, пересказал эту речь. Тем трудней согласиться с его выводом: «Мейерхольд как режиссер… сделал первую попытку увидеть в Островском прежде всего мастера театра»[[252]](#footnote-253). Прежде всего — нас смущает эта формула предпочтительности. Ведь речь Мейерхольда касается не только сценической интерпретации «Грозы» и новых приемов изобразительности. Идя вслед за Аполлоном Григорьевым, он пытается понять Островского как национального поэта и вывести его за круг жанристов, сочинителей бытового репертуара, построенного по принципу серийности, то есть монотонно-фабричного повторения одних и тех же образцов-поделок, и угодничества, то есть потакания зрителю, «этому господину» с неразвитыми понятиями, падкому на всякие «диковинные фразы». В смелом плане переосмысления {262} традиций Островского он открыто называет себя последователем Аполлона Григорьева. Увлечение личностью и творчеством этого оригинального и противоречивого мыслителя и критика 40 – 60‑х годов, как всегда у Мейерхольда, было не очень длительным, но бурным. Много лет спустя, в беседе с участниками спектакля «Горе уму» в феврале 1928 года, он говорил: «Григорьев помог мне когда-то в раскрытии “Грозы”»[[253]](#footnote-254). Его глазами он смотрел не только на литературу; стоит напомнить, что в начале первой мировой войны, в 1914 году, в журнале «Любовь к трем апельсинам» Мейерхольд опубликовал статью В. Княжнина под характерным названием «О нашем современнике А. А. Григорьеве». Как редактор он держался строгих правил и печатал на страницах своего журнала авторов только близкого ему направления, при условии полного с ними единомыслия. В ту пору Княжнин, забытый в наши дни поэт начала века, выступал как теоретик его группы; так, например, он был автором статьи «Hoffmaniana», на которую мы ссылались в начале этих заметок; теперь, в юбилейную дату — пятидесятилетие со дня смерти Аполлона Григорьева — он напомнил о взглядах писателя, на целые полвека «опередившего свое время».

В кружке доктора Дапертутто высоко ценили личность Ап. Григорьева, утонченность и артистизм его художественных вкусов и свойственную ему демократичность; экспансивность и стихийность его чувств и редчайшее при такой острой и даже болезненной восприимчивости могущество аналитического ума; бродяжническое, беспутно цыганское начало его натуры, отрицающей всякую оседлость и традиционность быта, и искреннейшую привязанность к национальной истории. «Ты плоть от плоти, кость от кости наш русский, из сердца России — Москвы»[[254]](#footnote-255), — писал журнал «Любовь к трем апельсинам». В метаниях Григорьева, в его крутых поворотах, в его меняющихся взглядах (о которых Блок, как раз в год репетиций «Грозы», остроумно заметил, что Григорьев петербургского периода, в сущности, «лишь прозвище целой несогласной компании») Мейерхольд через {263} полвека нашел близкие ему, родственные мотивы. Я назову прежде всего мотив неблагополучия, неустойчивости, окончательной изжитости старых форм жизни, который ясно слышится в статье «После “Грозы”», послужившей программой для мейерхольдовского спектакля.

В этой статье есть такие слова: «Мы дошли до того, что с теми нравственными началами, с которыми до сих пор жили, или, лучше, прозябали, в тех общественных условиях, в которых пребывали, или, вернее, кисли, жить более не можем»[[255]](#footnote-256). Не значит ли это, что драма Островского есть следствие кризиса общества 50 – 60‑х годов? Мейерхольд об этом не говорит; всякой очевидности он предпочитает неопределенность с ее многими скрытыми смыслами — его трагические предчувствия на этот раз слишком безотчетны и всеобъемлющи, чтобы их впрямую связать с конкретностью социальных отношений в России XIX века. И, опираясь на авторитет Аполлона Григорьева, он обращается к сфере таинственного в драме Островского. С давних пор ему не нравились пьесы, ситуация которых создавала неравенство сцены и зрительного зала: на сцене сплошные тайны и слепота, в зрительном зале полная ясность и всеведение. По его идее, тайны и знание у героев и зрителей должны быть общие и синхронные; образцом такой синхронности служила для него «Гроза». Тайну драмы Островского он видел в самой ее композиции, в той атмосфере нарастания катастрофы, которая со времен «Дон Жуана» неизменно волновала его воображение.

Формы выражения этой тайны, по замыслу театра, бесконечно разнообразны — они в знамениях природы, участвующей в действии; в силе чувства Катерины, с самого начала ожидающей роковой развязки; в зловещих пророчествах сумасшедшей барыни; в смутных, суесловных, нарочито как будто зашифрованных монологах странницы Феклуши, обещающей светопреставление в близком будущем (в «Речи к актерам» Мейерхольд указывает на значение этой сцены, которую пришлось бы выбросить, как задерживающую действие, «если бы в ней не было того таинственного, {264} что составляет основное настроение в музыке всего этого переходного звена пьесы»[[256]](#footnote-257)), в обстановке четвертого акта, где театр перенес действие в полуразрушенную церковь, на стенах которой сохранились остатки старинных фресок. (У Островского в пьесе первый гуляющий говорит, осматривая стены: «Что бы это такое, братец ты мой, тут нарисовано было; довольно затруднительно это понимать». А в театре отчетливо была видна картина Страшного суда и резко выделялась «иконописная фигура лошади и на ней всадник — обитатель нездешнего мира».) В этой сцене трагические предзнаменования у Мейерхольда приобрели и вовсе апокалипсический характер.

В «Речи к актерам» он говорил, что никто ни до Аполлона Григорьева, ни после него «не останавливался на таинственном в творениях Островского». Подхватив эту тему, он развивает ее с настойчивостью, особо подчеркивая два момента: то, что тайна страшна и скрывает необратимую закономерность — чем больше вникаешь в нее, тем трагичней наше знание, и то, что гибельность тайны и нагромождение препятствий на пути к ней только обостряют ее романтический ореол. «Она манит нас, и дразнит, и тащит» — как сказано у Ап. Григорьева. Напомню также, что Мейерхольд вел борьбу с бытовой традицией в театре Островского и мотив насыщенной тревогой таинственности должен был служить его романтической концепции.

Тем необходимей признать, что эта концепция спутала все его карты. Он хотел дать народную трактовку Островскому и уберечь его от быта с традиционными аксессуарами, объяснить, не прибегая к сатирическим краскам, что красота и обыденность плохо уживаются друг с другом, представить трагедию Катерины, углубившись в ее характер, сам по себе, вне очевидной зависимости от внешней среды, он хотел, наконец, сблизить Островского с импрессионистической эстетикой и к «размашистой широте» его драмы прикоснуться «художественными чертами». И все, начиная с декораций Головина, получилось не так, как он задумал: газеты писали, что это «такая красивая {265} живопись, которой нельзя досыта насладиться, это какой-то синтез многообразия впечатлений от русской природы»[[257]](#footnote-258). Может быть, слово «синтез» поможет нам точней выразить мысль. Национальный мотив дал тон декорациям «Грозы» — ее волжскому пейзажу в весеннем узоре, пятикупольной церкви, просматривающейся где-то вдали на горизонте, заросшему деревьями оврагу в третьем акте, комнате Тихона с ее цветовой орнаментикой, по-игрушечному расписанным воротам в доме Кабанихи и пр. и пр. Все это вместе складывалось в образ старой провинциальной России, необыкновенно поэтической, но какой-то условно-декоративной, может быть даже сказочной, во всяком случае отчужденной от реальности, слишком нейтральной, слишком погруженной в себя, без той трепетной одухотворенности, которую имел в виду Мейерхольд.

Тема народной зрелищности, уездного провинциального маскарада, известная нам еще по «Балаганчику», была ближе другому спутнику Мейерхольда в его художественных поисках 900 – 10‑х годов, тоже искуснейшему декоратору — Н. Сапунову, жизнь которого рано оборвалась.

Мейерхольд искал в «Грозе» поэзии и отказался от сатиры, и это дорого ему обошлось. Избегая «пугающей резкости», давно примелькавшейся в старых исполнениях Островского, театр пришел к двум крайностям — с одной стороны, к этюдности, к едва намеченным линиям характера, к такой тонкости, которую уже трудно различить и можно принять за бесцветность, в общем, к сознательной стушевке образа, и с другой стороны — поскольку такая безучастность была не в натуре Мейерхольда, — к гротеску на грани небывальщины, к элементу фантасмагории, которую никак не спутаешь с бытовой характерностью. Действие в пьесе разделилось по двум руслам: импрессионистской воздушности и мимолетности и грубости кунсткамеры. Иногда на сцене мелькали люди-тени, а иногда люди-монстры, и в этом пестро-странном, хотя по-инженерному точно рассчитанном конвейере была какая-то мертвящая симметрия. Таков был фон драмы, ее среда и окружение.

{266} Что же касается Катерины, то попытка увести ее «в глубь трагедии» тоже привела к непредвиденным последствиям. В отзыве Л. Гуревич по поводу игры Рощиной-Инсаровой в этой роли говорилось, что артистка «не вышла из естественных пределов своего изящного, нервического дарования, не дала нот, захватывающих чудесной мечтой или силой живого глубокого чувства»[[258]](#footnote-259). При всей мягкости слов смысл оценки очевиден. Уйдя *в себя*, эта Катерина замкнулась *в себе* и существовала автономно, следуя по уготованному ей пути. Как шесть лет до того в «Дон Жуане», все нити действия в роли Катерины, торопя сюжет, вели к финалу, уже в первом акте тревожно напоминай о том, что случится в пятом. Конечно, разыгрывался конфликт Островского с предусмотренными им реакциями — порывами любви, отчаяния, жертвенности, с нравственными муками личности, пробуждающейся от вековой одури. Формально все соответствовало тексту и даже букве. Но тщетно вы стали бы искать в этом запрограммированном действии даже намека на свободу выбора: жизнь тащила людей волоком, и их личные мотивы скрадывались перед сознанием неизбежного. Старая мейерхольдовская идея марионеточности жизни как бы снова возникла в «Грозе», возникла, вероятно, потому, что театр поставил драму Островского на одной упрямо повторяющейся и только по-разному варьируемой ноте обреченности.

После «Грозы» по Петербургу ходила шуточная баллада, в которой были такие строки:

«Что это за особа  
Мрачнее Чайльд Гарольда? —  
Островский, встав из гроба,  
Спросил у Мейерхольда. —  
Трепещет, как осина,  
И плачет, и рыдает…» —  
«А это — Катерина,  
“Грозу” она играет…»

«Гроза» — один из самых мрачных спектаклей Мейерхольда за все годы его режиссуры. Слова Катерины в первом акте: «Точно я стою над пропастью {267} и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что», которые у Островского придают ее любви образ подвига, в театре прозвучали как признание фатального бессилия человека. И самое удивительное, что у этой обезоруживающей, по всем признакам антисоциальной философии была, как всегда у Мейерхольда, связь с историей, связь с сегодняшним мироощущением аудитории. Он снова ей напоминал, что сроки сбываются и наступают «последние времена». Напоминал не впрямую, не в грубых подсказках, извлеченных из слов, не с помощью хитрых аллюзий, о которых теперь часто пишет критика. Предвестия трагедии, надвигающейся на это как будто на века обосновавшееся общество, были в самой атмосфере действия, в неумолимости и методичности его развития, в безнадежнейшей философии песчинки, которую захватил поток и несет навстречу бездне. Впечатление производил и контраст встревоженной, сдвинувшейся с места России 1916 года, и величественной, словно оцепенелой, чуть замороженной красоты на сцене, которая вот‑вот рассеется и исчезнет, как волшебный и вместе с тем страшный сон. Зритель Александринки посматривал и поеживался, что-то пришлось ему не по вкусу, и новая постановка Островского недолго продержалась на сцене. «Гроза» наглядней, чем многие другие спектакли Мейерхольда петербургского периода, показала, как нетерпеливо ждал он перемен и как неясно представлял себе, какие они будут и куда приведут Россию. А попытка истолкования Островского в духе Ап. Григорьева, которая теперь не удалась режиссеру, послужит ему уроком, когда, восемь лет спустя, он будет ставить «Лес» в своем театре.

В канун Февральской революции, за месяц до премьеры «Маскарада», Мейерхольд поставил «Каменного гостя» (январь 1917 года). Работа над оперой Даргомыжского продолжалась четыре года — темпы эти легко объяснить, если иметь в виду бесконечно трудоемкое, ничуть не двинувшееся вперед после XVII века искусство мебельщиков, портных, бутафоров, лепщиков, кружевниц и прочих и прочих непременных участников спектаклей Мейерхольда и Головина той поры. Правда, «Каменный гость» не поражал воображение ослепительной красочностью, как «Дон Жуан» или «Орфей». С внешней стороны масштабы новой постановки {268} были несколько скромней уже потому, что театр на этот раз явно отдавал предпочтение камерным планам. Но и камерность оказалась для режиссера коварной задачей: понадобились месяцы и даже годы, чтобы придать ей ту ювелирную, я бы сказал, микронную отделку, которую не могла не отметить критика, в общем, холодно встретившая спектакль.

Авторы исторических очерков, рассуждая о режиссерском замысле «Каменного гостя», обычно пересказывают интервью с Мейерхольдом, опубликованное в «Биржевых ведомостях»[[259]](#footnote-260). Так поступают и биографы[[260]](#footnote-261), и исследователи[[261]](#footnote-262), и мемуаристы[[262]](#footnote-263). Обратимся и мы к этому интервью. Мы узнаем о некоторых идеях режиссера, о том, например, что, отвергая всякую этнографию, он видел пушкинскую Испанию в образах маскарада, что помимо сцены и просцениума он предложил еще третий план действия — ступени, как бы объединяющие композицию драмы в одно целое; о том, что Лауру и Дону Анну он задумал как две маски одной и той же чувственной, плотской сущности, и т. д. Особо следует сказать о финальной картине, которую мемуаристы и биографы упоминают только вскользь. По идее Мейерхольда, статуя Командора должна была служить олицетворением «беспощадной сосредоточенности», исключающей всякие эмоциональные мотивы, сосредоточенности, близкой к неодушевленности машины, которая действует без малейших отклонений, по заданному ей ритму, в то время как Дон Жуан, отступающий (в «рисунке нервных трепетных зигзагов») перед этим образом неизбежности, всего только слабый человек, бросивший вызов неумолимому порядку жизни и принявший смерть за «сладкий миг свидания». Как видите, помимо композиционно-декоративных новшеств Мейерхольд, впервые столкнувшись с Пушкиным, пытался выразить свое отношение к его эстетике. Кое‑что о взглядах режиссера на этот счет нам известно также из его полемики с Бенуа, поставившим в 1915 году пушкинский спектакль в Художественном театре.

{269} На протяжении нескольких лет Мейерхольд с ожесточением отбивался от искусной диалектики Бенуа, опасного противника в споре, которого ведь недаром Станиславский называл «ходячей энциклопедией». Теперь роли переменились: Бенуа стал режиссером, и можно было взять реванш за все понесенные обиды. Мейерхольд в открытую, за своей подписью, напечатал в журнале «Любовь к трем апельсинам»[[263]](#footnote-264), вышедшем на этот раз с пушкинским эпиграфом, статью-памфлет «Бенуа-режиссер». Он вспомнил недавнее прошлое — Бенуа атакующего и себя обороняющегося, и аргументация критика против «Дон Жуана» в Александринском театре, его возмущение ересью нового толкования Мольера обернулись против него самого. Способ полемики был простой — там, где Бенуа в своей поясняющей статье в «Речи» упоминал Пушкина, его неуступчивый оппонент писал «Мольер», и из этой игры с подменами в гофмановском духе явственно следовало, что маститый автор за пять лет проделал основательную эволюцию: то, что в 1910 году, по его словам, было кощунственной ревизией классики, в 1915 году стало его программой. Однако Мейерхольд затеял эту полемику не для того, чтобы обороняться, а для того, чтобы нападать, и главный его тезис был такой: в ту минуту, воща Бенуа встал на путь новаторства, выяснилось, что его возможности не идут дальше «фантомов мейнингенства».

Доказывая, что для Бенуа натура существует только в ее грубой, неосознанной наглядности и что задачу изображения в театре он понимает как профессиональный художник-иллюстратор, Мейерхольд, уже тогда работавший над оперой Даргомыжского, особенно рьяно ополчился на постановку «Каменного гостя» в Художественном театре. Он все в ней осудил — и то, что Бенуа взял от традиции и только слегка усовершенствовал, и то, что он придумал и чем особенно гордился; Мейерхольду не нравился бутафорский монумент Командора с его «буржуазно-скульптурными излишествами кладбищенской роскоши», и то, что статуя в третьей картине не была похожа на себя в четвертой, и то, что Качалов играл Дон Жуана сладким испанцем, и то, что в переживаниях Доны Анны {270} был оплошной надрыв, и архитектура сцены, и паузы-антракты, и то, что Дон Жуан и Командор не проваливались в преисподнюю, как то предусмотрено у Пушкина. Но больше всего его удручала дилетантская расточительность режиссуры и нарушенный принцип пушкинской экономии. Через шестнадцать лет в беседе с участниками спектакля «Последний решительный» (январь 1931 года) он скажет, что гений Пушкина в «Каменном госте» — это гений гармонии и сообразности: «Все на месте. Страшно сложная ситуация, много всего, но очень мало»[[264]](#footnote-265). А у Бенуа всего был избыток — и вещественности, и психологии, и комментариев, то есть логических ударений, толкующих всякое слово драмы, против чего Мейерхольд резко выступал всю жизнь, усматривая в этой назидательности одно из неприятных свойств иллюстративности. Отстаивая стремительность и соразмерность пушкинских ритмов, он ищет их истоки в сфере музыки и замечает: «Надо быть музыкантом, чтобы понять всю силу значения той быстроты, с какою течет время у Пушкина в его “Каменном госте”»[[265]](#footnote-266). Это уже уроки его работы над оперой Даргомыжского: полемика с Бенуа пришлась ему впору, споря с ним, он проверял себя и свою художественную задачу.

В книге «Встречи с Мейерхольдом» говорится, что его постановка «Каменного гостя» обладала «шаляпинской силой воздействия»[[266]](#footnote-267). В критике я не нашел таких высоких нот, но и те, кто осуждал эту работу, должны были признать ее виртуозность, то, что Мейерхольд задумал, то он и сделал с последовательностью и самодисциплиной, которая хорошо уживалась с его беспокойным духом сомнений. Как мало кто другой, он умел считать время на сцене, строго различая его бытовую и театральную протяженность, и в ритмах «Каменного гостя» отразилось это искусство. Вячеслав Иванов еще в самом начале их знакомства в своей шуточной поэме писал, что Мейерхольд на репетициях лют и стремителен, как «Петр Великий при оснастке корабля»[[267]](#footnote-268). И теперь, {271} работая над «Каменным гостем», он держался корабельной дисциплины, подавляя щедрость своей выдумки во имя пушкинской экономии. И все-таки желанной гармонии не было и в этом спектакле.

В подходе Мейерхольда к мольеровскому и пушкинскому вариантам темы Дон Жуана было много общего, начиная с таинственности, скрывающей тревогу, с мотива роковых предчувствий. (В «Обозрении театров» от 31 января 1917 года говорилось, что уже с первой картины «Каменного гостя» создается «впечатление чего-то зловещего, таящего за собой смерть».) Общей была и романтическая нота, хотя в мольеровском спектакле героя окружала атмосфера беспечности, а в опере преобладал сумеречный тон. Общим был и декоративный замысел, несмотря на контраст масштаба и преимущественный интерьерный план в «Каменном госте». Но при всей похожести это были два разных спектакля. В этих заметках мы много писали о сознательной двуплановости «Дон Жуана», о двух его гранях — карнавальности и трагедийности. В «Каменном госте» не было и следа карнавальной игры и живости, настроение на сцене было даже не элегическое, а просто безнадежное, и в пушкинской формуле «трех струн» воображения, подвластных «волшебству драмы», — смеха, жалости и ужаса — гармония оказалась резко нарушенной, потому что первая струна безмолвствовала.

Мейерхольд и Головин не отступили и теперь от своего принципа монументальности и декоративности, не пренебрегли блеском гарасок, но их парадность была сплошь траурная, торжественно-заупокойная, и мстительный Бенуа, никогда не упускавший своего, писал в «Речи» 3 февраля 1917 года, что все сценическое обрамление «Каменного гостя» напоминало «погребальную помпу первого разряда». Бенуа был человек пристрастный, но вот свидетельство В. Коломийцева, критика, сотрудничавшего с Мейерхольдом, переводчика текстов «Тристана» и «Орфея». В газете «День» 29 января 1917 года он писал: «… “Каменный гость” жизнерадостен и лучист, несмотря на все кладбища и мавзолеи… несмотря даже на убийство и трагическую развязку. И в этой именно лучистости quand même и таится, мне кажется, главное, особенное обаяние пьесы. Правда, Даргомыжский значительно мрачней {272} Пушкина. Но тем более не следовало усугублять ошибочно сгущенных теней композитора: ведь в опере Пушкин остается все-таки на первом месте. А между тем в Мариинском театре “Каменный гость” поставлен в подчеркнуто мрачных, траурных, гробовых тонах». И такое мы читаем во всех рецензиях — траурно убранный портал, траурная, вся затянутая в черный бархат, окаймленная серебром комната Доны Анны, свешивающиеся, подобно хоругвям, черно-фиолетовые занавесы и т. д.

Изысканная «макаберность» постановки дала повод критике упрекнуть театр в гурманстве и эффектно-хитроумной стилизации. И на самом деле, мейерхольдовски-головинский траур вызывал недоумение: зачем так пышно, так ритуально они обставляют свое искусство — что это, каприз, художественная фантазия? Современникам трудно было об этом судить, нам легче отыскать смысл этого красиво декорированного обряда отпевания. Любопытно, что у Маяковского в поэме «Человек», написанной примерно в то же время, когда был поставлен «Каменный гость», есть такие строки:

«Небо какое теперь?  
Звезде какой?  
Тысячью церквей  
подо мной  
затянул  
и тянет мир:  
“Со святыми упокой!”»

Предчувствие катастрофических перемен теперь, в январе 1917 года, стало реальностью, сутью быта. И в «Каменном госте» театр, по известным нам образцам «Орфея» и «Грозы», искал контактов с современной аудиторией, хотя бы на почве пушкинской маскарадной Испании. В этом случае Мейерхольду важна была не формально-сюжетная соотнесенность исторической картины с текущим днем; ему важна была скрытая в ней закономерность и сама ситуация неизбежности катастрофы. Это все та же знакомая нам тема «пира во время чумы», но пира уже на ущербе, уже в окружении кладбищенской символики. Из всех аспектов крушения старой, императорской, классовой России Мейерхольд выбрал только один — {273} аспект необратимости, не оставляющий сомнения, что эта страница истории перевернута навсегда. Многими традициями своего искусства связанный с уходящим миром, он отнесся к его смертельному кризису очень трезво, как к неизбежности, с которой следует считаться; и пока что у самого рубежа революционной эпохи с присущей моменту значительностью поставил «Каменного гостя» как некий грозный реквием. Знал ли он, как этого мало, как узок его взгляд, в какой дисгармонии находятся виртуозность, лоск и утонченность его искусства с уже вырвавшейся на улицу стихией революции, знал ли он, как отчаянно ему не хватает той брутальности и тех разрушительных импульсов, которыми так богато было тогда, например, искусство Маяковского? Вероятно, не столько знал, сколько инстинктом художника о том догадывался.

И точно так же инстинкт художника ему подсказал, что нельзя больше медлить с «Маскарадом». Внешние обстоятельства тому способствовали: в январе 1917 года новый главный режиссер Александринского театра Евтихий Карпов неожиданно потребовал, чтобы в следующем месяце «Маскарад» был выпущен на сцену, предупредив, что, если назначенный им срок будет нарушен, он прекратит репетиции вообще. Сколько таких ультиматумов и угроз было и до того, и как счастливо Мейерхольд их обходил. А теперь он заторопился и вел подготовку к премьере по графику, рассчитанному по часам. И сразу стали свозить на сцену декорации, появилась парадная, выдержанная в духе русского классицизма мебель; замелькали актеры в нарядных костюмах Головина, в толпе они сливались в одном красочном аккорде — старожилы долго потом вспоминали черный трен Нины и красный доломан Звездича на фоне светлых женских платьев в сцене бала или голубого Пьеро на диване абрикосового цвета, и т. д. Зрелище было захватывающее и, при всей помпезности, таинственно-тревожное, и в театре шутливо называли готовящуюся премьеру «закатом империи».

Прошло без малого шесть лет с тех пор, как в «Записных книжках» Мейерхольда, педантично запечатлевших распорядок его дня, появились первые упоминания о «Маскараде» и его сатирических нотах, о том, что Лермонтов делает Арбенина «своим Чацким»[[268]](#footnote-269). {274} Целая эпоха вместилась в эти немногие годы: война придала давно назревшему кризису характер катастрофы — империя Романовых разваливалась во все нарастающих, теперь уже лихорадочных темпах, и чем ближе был ее конец, тем острее подчеркивал Мейерхольд два плана в «Маскараде» — его монументальность и его пламенность, холодное величие ампирного фона и кипение страстей на сцене, строя всю композицию на приемах лермонтовской антитезы. Этот спектакль завершал петербургскую полосу творчества режиссера, которую он сам в начале 10‑х годов определил как *декоративный импрессионизм*, поясняя на языке его тогдашней теории, что «импрессионизм гротеска» должен передать всю правду действительности, но «вместе с тем и прежде всего» он является «отблеском красивого»[[269]](#footnote-270). В таком духе Мейерхольд вел последние репетиции «Маскарада», все больше углубляясь в декоративные мотивы давно поставленных им мизансцен. И красота этого спектакля, отразившего в торжественных и беспокойных ритмах «закат империи», была такой внушительной, что она вызвала протест у критики, осудившей бестактность режиссера, показавшего публике «весь этот Вавилон роскоши» в бурные дни революции.

И на самом деле, в эстетике «Маскарада» в тот переломный час истории было какое-то начало дисгармонии; вспомните, что скоро, всего через год, Блок сравнит старый мир, так вызывающе красиво декорированный театром, с «псом паршивым». Но эта дисгармония по-своему послужила Мейерхольду: очень уж были контрастными парад интерьеров русского классицизма в сочетании с венецианской праздничностью и жизнь улицы голодного Петрограда, сделавшего первый шаг к революции. В самой этой несовместимости ощущалась острота наступившего кризиса. «Маскарад» — искренняя, хотя во многом и бессознательная попытка Мейерхольда прорваться к реальности русской жизни кануна революции, в то же время симптом его страшной от нее оторванности. Стрелок в красном с григорьевского портрета пока еще ничего не видел впереди. Здесь важны два обстоятельства.

{275} Во-первых, мейерхольдовскую трагедию в «раме праздничности» ни в коем случае не следует понимать как чисто изобразительную поэтическую реминисценцию на темы прошлого. Ведь и Кугель, резко упрекавший театр в расточительно упадочной роскоши, признавал, что в панихиде, которой заканчивается «Маскарад», было «нечто символическое». В этой и других метафорах «заката империи» Мейерхольд искал краски по масштабу событий, и у семирамидности его постановки, как к ней ни относиться, была своя художественная задача, которую нельзя назвать «бессмысленной прихотью».

И, во-вторых, как раз изысканность «Маскарада», его неслыханная рафинированность, включая в себя и трудно поддающуюся расшифровке мистику символов, такую анахронистическую на фоне разразившейся Февральской революции, толкнули Мейерхольда к новой эстетике с ее аскетизмом и поношением красоты, с ее поэзией конструкции, пришедшей на смену «духу барокко» и «музейной канители».

Три десятилетия продержался «Маскарад» на сцене после революции, четыре раза театр его возобновлял; помимо первой его редакции 1917 года известны еще две, тоже мейерхольдовские, 1933 года и 1938 года. Тем любопытней, что петроградская печать еще летом 1917 года сообщила, что лермонтовская постановка вскоре будет снята с репертуара, так как ее «показная роскошь неблагоприятно отражается на внутренних достоинствах исполнения»[[270]](#footnote-271). Страсти вокруг «Маскарада» не утихали долгие годы. Очень самовольно расправилась с ним московская критика во время гастролей театра в 1926 году. Правда, тогда еще больше, чем Мейерхольду, досталось Лермонтову, про которого в журнале «Новый зритель» говорилось, что он автор «самой адюльтерной пьесы из так называемого русского романтического репертуара», насыщенной «бредовой идеей мести», и что нет никакой необходимости извлекать ее из архивов. В тоне пренебрежения писалось и о театре, который почему-то вздумал оживить «просто мертвый теист»[[271]](#footnote-272). Атаки на «Маскарад» возобновлялись и позже, хотя они уже {276} не носили такого вульгарно разносного характера. Но ни Мейерхольд, ни актеры — участники спектакля не думали отказываться от своей постановки. А потом, к середине 30‑х годов, оказалось, что это вовсе и не требуется, и последнее возобновление «Маскарада» в 1938 году театр обставил торжественно. На открытых репетициях собирался цвет ленинградской артистической интеллигенции; на сцене Мейерхольд переставлял целые эпизоды и проигрывал за актеров целые куски, и в минуты его особых прозрений в партере гремели овации. Газеты, в там числе и центральные, дружно откликнулись на возобновление старого спектакля. В этой связи еще одно отступление, по личному поводу.

В январе 1939 года я написал в «Литературной газете», что «Маскарад» пережил все бури и вернулся на сцену, потому что в нем отразились «трепет и волнение времени», образ Петрограда в канун революции, поясняя при этом, что речь идет не о прямых ассоциациях, а о настроении спектакля, о его атмосфере в целом. Вскоре после того я встретился с Мейерхольдом, и он сказал мне, что его давно волнует вопрос об износе и живучести старых спектаклей. Конечно, важны привходящие, так называемые субъективные факторы, например то, что Юрьев находится в добром здоровье («Маскарад» пьеса монологическая, и роль Арбенина уже половина успеха), и то, что другие исполнители, хотя они заметно состарились, не утеряли лермонтовского темпа, и то, что уцелели декорации Головина (в дни ленинградской блокады они сгорели от немецкой бомбы), и то, что ему, режиссеру, всегда интересно возвращаться к этой старой работе. Еще важнее для долгой жизни в театре наша сопричастность к истории, близость к ней, пусть даже бессознательная близость; не обязательно идти по ее магистралям, можно отталкиваться от ее частных сюжетов и подняться к вершинам, что хорошо показал пример Чехова. Но все это более или менее известно, нельзя пренебрегать очевидностями, но нельзя на них и задерживаться. Он хочет обратить внимание на одну особенность «Маскарада», в которой и заключается тайна его живучести, — это скрытая в нем подвижность и способность саморазвития, это незавершенность его эстетики.

{277} Далее из слов Мейерхольда я узнал, что, хотя направление репетиций «Маскарада» наметилось сразу, практически у каждой роли, рока она окончательно не определилась, было несколько вариантов. Однажды театр остановился и зафиксировал план игры в строгих рисунках мизансцен, но и тогда не поставил последней точки. Такую жажду перемен нельзя объяснить инерцией поисков, к которым актеры привыкли за долгие годы, пока ставился спектакль. Причина гораздо глубже, театр искал скрытую суть драмы, как будто ее находил (сравните, например, трактовку роли Неизвестного в трех редакциях пьесы — 1917, 1933 и 1938 годов), а потом оказывалось, что только к ней приблизился, и до дна еще далеко. И это чувство незавершенности стало стимулом импровизации и живого роста творчества в старом спектакле. Трудность задачи Мейерхольда была в том, чтобы найти соответствие меняющимся ритмам «Маскарада» с его нарядной неподвижной рамой, и преодоление этой трудности было для наго всего заманчивее… Потом, в послереволюционные годы, мейерхольдовская диалектика отрицания и развития оказалась особенно кстати — тогда-то и обнаружилась многозначность Лермонтова, и новой эпохе он открылся в новых гранях.

Только впоследствии, знакомясь с архивом Мейерхольда, я узнал, что «проблема незавершенности» в искусстве привлекала его на протяжении многих лет и что однажды на диспуте в Государственной Академии художественных наук — ГАХН (май 1925 года), услышав интересное выступление В. Г. Сахновского о сотворчестве аудитории и ее потребности в импровизации, он сказал: «Гибель бывает для всех тех режиссеров, которые стараются вылизать произведение в процессе репетиции. Если вам говорят, что кто-то пять лет ставил и пять лет режиссировал», делайте отсюда вывод, что этот «режиссер приблизил свою вещь к незавершению». И, разъясняя этот парадокс, Мейерхольд продолжал: «Ибо, когда режиссер останавливается долго на репетициях, он попадает в период новых вынашиваний и, конечно, всю свою предыдущую работу опрокидывает. После каждого нового периода мы получаем новый вариант, который прежде всего заботится о том, чтобы уничтожить предыдущий. И, конечно, когда он подползает к дню спектакля, {278} он опять в новой сорочке. Незавершенная вещь — это и есть тайна театра, это и заманчиво в театре»[[272]](#footnote-273), Диспут в ГАХН был посвящен за месяц до того сыгранному «Мандату», но в приведенных здесь словах явно имеется в виду «Маскарад», который ставился долго и во многих вариантах и от которого и пошла мейерхольдовская идея незавершенности в искусстве.

Не знал я тогда и про то, что Юрьев в «Красной газете» в декабре 1933 года напечатал статью «Вновь прочитанный текст», где были такие слова: «Повторяю — играть Арбенина трудно. Еще трудней, однако, “доиграть” его. Арбенин — одна из редких ролей, всегда остающихся несколько загадочной для ее исполнителя. В этом ее своеобразное очарование, в этом неисчерпаемость ее театральных возможностей». Доигрывал Юрьев «Маскарад» уже после войны, незадолго до своей смерти, на концертной эстраде в Большом зале Ленинградской филармонии.

Перед нами ясно обозначенный рубеж: уже через две недели после премьеры «Маскарада» Мейерхольд выступит на общегородском собрании деятелей искусства в Михайловском театре (12 марта) и потребует далеко идущих реформ, предлагая в качестве первой меры изгнать из артистической среды тех, кто примазался к революции, тех, кто «мечтает о Владимире в петличку и с вожделением ждут освободившихся казенных квартир»[[273]](#footnote-274). А еще через месяц (14 апреля) на диспуте «Театр и революция», окончательно рассорившись с петроградской интеллигенцией, он с недоумением спросит, почему солдаты так терпеливы и до сих пор не разогнали публику сонного и равнодушного партера…

Но прежде чем перейти к заключительной части нашей работы, к теме Мейерхольд и революция, мы должны, хотя бы в беглых чертах, коснуться его студийных опытов петербургского периода. По специфичности нашей задачи мы не могли здесь подробно говорить о его работах педагога, актера и литератора в эти предреволюционные годы; вне нашего обзора остались и многие его режиссерские эксперименты, такие, например, как парижская постановка «Пизанеллы», {279} «Электра» в Мариинском театре с ее реконструкцией подлинной исторической античности, «Стойкий принц» в Александринке, развивающий приемы и технику «Дон Жуана», и др. И в обширном разделе студийного творчества Мейерхольда мы возьмем лишь одну линию, на наш взгляд самую характерную, и назовем ее *сапуновской*, подчеркивая тем самым ее связь с традицией «Балаганчика».

В предисловии к книге «О театре» Мейерхольд назвал два имени — Головина и Сапунова, — тех, с кем «с великой радостью вместе шел» по пути исканий, его единомышленников, которым, как несколько изысканно, в манере тех лет, он писал, «приоткрыты потайные двери в страну Чудес». В этих заметках мы много писали о его сотрудничестве с Головиным, едва затронув тему его близости с Сапуновым. А ведь помимо Мейерхольда петербургского, европейского, представительно-праздничного, последователя и пропагандиста духа барокко на сцене, постановщика «Орфея» и «Маскарада», был еще Мейерхольд провинциальный, уездный, пензенский, знаток и почитатель ярмарочных зрелищ, связывающий обновление русской сцены с «вмешательством улицы», постановщик «Балаганчика» и «Леса». Чтобы лучше понять этого второго Мейерхольда, нам следует ближе познакомиться с искусством Сапунова. Недаром Федор Комиссаржевский в сборнике, посвященном памяти художника, вышедшем в 1916 году, заметил, что идея пантомимы «Шарф Коломбины» — программной работы Мейерхольда 10‑х годов — воспринималась зрителем главным образом через декорации, гримы и костюмы Сапунова, через их национальные краски.

Заметим кстати, что Мейерхольд никогда не считал себя «экспериментатором без подданства», как писали тогда газеты и в чем упрекали его даже такие заслуженные западники, как Бенуа. В одном из «Художественных писем» в «Речи», рассуждая относительно постановки «Грозы», он, разумеется, не впрямую, не грубо, как Меньшиков, а деликатно, в форме намека, дал понять, что русское искусство в лице Мейерхольда столкнулось с опасностью немецкого проникновения. Легенда о вненациональном театре Мейерхольда держалась десятилетия, намного пережив и его самого, хотя уже такие ранние спектакли {280} сапуновского цикла, как «Балаганчик» и «Шарф Коломбины», начисто ее опровергали. В мае 1925 года на упомянутой нами дискуссии в ГАХН, споря по поводу магии иллюзионизма в театре и его зависимости от конкретности истории, Мейерхольд вернулся к «Балаганчику» и указал на его связь с русской традицией: «Если Чулков думает, что “Балаганчик” имел такой ошеломляющий успех потому, что Арлекин прыгает в окно и в бумажное небо, позвольте мне, как наблюдавшему за зрительным залом, сказать, что, конечно, самое большое, чем задел Блок зрительный зал, это был провинциальный маскарад, маскарад захолустного провинциального города»[[274]](#footnote-275). Он упоминает Блока, но имеет в виду и самого себя и ту сапуновскую эстетику уездного старорусского балагана, интерес к которой сохранил и в послеоктябрьские годы.

Спустя год на диспуте о «Ревизоре» Мейерхольд говорил о себе так: «Я сам сын символизма и больше всего вращался в символизме, и у меня было много соблазнов пойти в эту сторону»[[275]](#footnote-276). И не потому ли он устоял перед этими соблазнами, что провел свою юность в провинции, усердно посещал балаган на ярмарочной площади и галерку в цирке и искренне любил это демократическое искусство, популярное в пестрой среде, окружавшей его пензенский дом. Впечатления юности надолго удержались в его памяти, и в зрелые годы в сотрудничестве с Сапуновым он обратился к теме уездной России, взяв ее в гротескно-маскарадном (он говорил — гоголевском) преломлении. Эта традиция его режиссуры не оборвалась и после смерти Сапунова. Даже блоковскую «Незнакомку» он увидел в свете «драматургии гоголевской системы», снижая романтику пьесы прорывами в реальность. «Когда мы раскрывали действие какого-то голубого, то нужно было знать, что у него под голубым фраком надета, может быть, просто рубаха, да еще грязноватая», — с вызовом сказал он на диспуте о «Ревизоре». Посрамление романтики в «Незнакомке» не преследовало обличительных целей; гоголевская стилистика («рецептура, которую так счастливо дал Гоголь») {281} применительно к Блоку и его драме — Мейерхольд просил не считать само это сопоставление дерзостью — имела в виду предметность образного видения, не универсальность маски, а типовые национальные признаки. Ведь Блок, утверждал он, хотя и «очень смахивал на западноевропейского романтика», на самом деле «всеми корнями стоял в России».

Многими корнями был связан с «русской почвой» и Мейерхольд. Достаточно вспомнить, что учителем его юности был Ремизов, открывший ему тайны рублевской живописи, или как в более поздние времена он увлекался стихами и статьями Блока на темы кризиса и возрождения России. Вы найдете также немало доказательств интереса Мейерхольда к национальному искусству в его литературном наследстве — и в появившемся в 1968 году двухтомнике, составленном благодаря самоотверженному труду А. В. Февральского и М. М. Ситковецкой, и в черновых рукописях статей и стенограммах речей и докладов, хранящихся по сей день в архивах. Я приведу только одно его неизвестное читателям выступление 20‑х годов; готовясь к постановке «Ревизора» и изучая его «списки», он счел необходимым заступиться за традиции русского театра, испакощенные «мерзавцами-эпигонами» в конце прошлого века. Под непосредственным впечатлением от грандиозно-мучительной работы Гоголя над его комедией Мейерхольд обращается к своим слушателям: «Если вы мне скажете, что на “Ревизоре” лежит отпечаток французского водевиля и всякой такой штуки, сказать так — это значит сказать неправду. Это неверно. Мы все учились на западном театре. Мы все у западного театра много великолепного взяли и от Корнеля, и от Расина, и от Мольера, и Блок от Тика. Но мы все занимались тем, что жили особенностями русского театра. Теперь к нам не смогут присосаться никакие импрессионисты и прочие от лукавого»[[276]](#footnote-277). Как видите, в этих словах есть даже некоторая размашистость, от импрессионизма можно было бы открещиваться не так яростно. Резкость Мейерхольда, вероятно, объясняется тем, что, споря с постановщиками «Ревизора» и его учеными комментаторами, он спорил и с самим собой и искал еще неоткрытый {282} путь к Гоголю и к тем «пластам социальности», которые запрятаны в его пьесе.

Как общую психологическую задачу для своей постановки он взял известные слова Пушкина, сказанные им по поводу «Мертвых душ»: «Боже, как грустна наша Россия», слова, которые, по убеждению Мейерхольда, легли тяжелым камнем «на душу и ум Гоголя», что и дало театру основание приглушить развлекательно-благополучный элемент комедии и придать ей непримиримо-обличительный характер, опровергая этот чудовищный мир и его скотство и безобразие «мерами чудовищными»[[277]](#footnote-278). Для нашего разбора особенно примечателен спор Мейерхольда с Брюсовым, который объяснял гиперболизм Гоголя тем, что он, романтик, всегда оставался мечтателем, замкнувшимся в «идеальном мире своих видений», и по недостатку трезвости взгляда все преувеличивал и раздвигал в масштабах. А Мейерхольд держался как раз противоположного мнения — он исходил из связей Гоголя с русской действительностью: зоркость гениального реалиста — вот основа его максимализма, он преувеличивал именно потому, что взгляд у него был острый и трезвый. Отсюда и свойства гоголевской фантастики, этого «напряжения, которое делает человеческий мозг, чтобы расширить рамки будничности». Такова была в дни «Ревизора» *сознательная* позиция режиссера; пятнадцать лет до того, во времена студийных опытов в Доме интермедий, его позицию скорее можно было бы назвать *интуитивной*, больше догадкой, чем рациональной формулой, но и тогда в работах Сапунова, в его декоративном гротеске Мейерхольда привлекала фантастика, раздвигающая границы реальности, и притом реальности низменной, отталкивающей своей нравственной неприглядностью, своим животным существованием.

Долог путь от «Балаганчика» до «Ревизора»; Мейерхольд не скрывал и, я бы даже сказал, подчеркивал трудность этого движения, описывая все стадии внутренней ломки и то, от чего он должен был отказаться, чтобы прийти к реализму Гоголя, как он его понимал и 20‑е годы. Мы знаем, какой коренной переворот произошел в его взглядах уже в преддверии {283} Октябрьской революции, и будем еще о том писать подробно. Но новый Мейерхольд, так круто порвавший с прошлым, начинал не на пустом месте, и в его эстетике революционной эпохи нашла свое продолжение «сапуновская линия» с ее декоративностью ярмарочной карусели и народного лубка.

Первая встреча Мейерхольда с Сапуновым относится еще ко временам Студии на Поварской. Молодой художник, вместе со своим другом Судейкиным взявший на себя обязанность декорировать новый театр, почему-то выкрасил пол в фойе зеленой краской. Эффект странной выдумки оказался тем более неожиданным, что паркет сразу покоробился и пришлось его спешно укладывать заново. Станиславский в «Моей жизни в искусстве» с улыбкой вспоминает об этом конфузном происшествии. Потом Сапунов оформлял у Мейерхольда «Смерть Тентажиля» и «Гедду Габлер»; пьесы эти, как можно судить по воспоминаниям современников, оставили его равнодушным. В газетах промелькнули сочувственные отзывы о декорациях «Гедды Габлер» и ее застыло-осенних красках, но люди сведущие в этой умелой гармонизации природы почувствовали какую-то заданность, если не сказать натужность. Символика Метерлинка, как и психология Ибсена, пришлась Сапунову не по духу. Он нашел себя как декоратор в «Балаганчике» с его смелым скрещением лирики и иронии, с его арлекинадой на русский манер, с его галантностью, в которой было больше нижегородского, чем французского.

Когда через несколько лет после смерти Сапунова была устроена выставка его работ, Эфрос писал, что тому, кто хочет установить истоки его творчества, следует «заглянуть в искусство низов, в художественный кодекс балаганов, каруселей и чайных»[[278]](#footnote-279). И, развивая эту мысль, автор «Профилей» называет натуру, у которой художник брал свои краски: это «цветы, букеты и гирлянды веселой яркости бабьих шалей, понев и сарафанов, это живопись трактирных чашек, подносов и вывесок, роспись ярмарочных спектаклей». Конечно, в этой поэзии декоративного фольклора был элемент стилизации, ведь от культа примитивных форм в искусстве всегда один шаг к гурманству. Но {284} в «Каруселях» и «Чайных» Сапунова с их бесцеремонным духом улицы был еще и вызов барской изнеженности и болезненной хрупкости, сумеречности и меланхолии, тем недугам декадентства, которые глубоко задели русское искусство на рубеже века. Грубая, иногда пародийно грубая материальность мира Сапунова нравилась Мейерхольду, ведь она служила хорошим контрастом его иррациональной эстетике, в которой он видел последнее слово нового искусства и к которой в своих практических занятиях режиссурой тем не менее относился с недоверием. Вспомните сцену мистиков в «Балаганчике»! Важно также заметить, что насыщенные земными чувствами, сияющие «алостью, синевой и золотом» краски Сапунова, при всей их звонкой праздничности, никому не могли показаться благополучно-беспечными; напротив, чем ярче была их декоративность, тем острей ощущалась их скрытая трагичность. Здесь особенно показательна постановка «Шарфа Коломбины» в Даме интермедий.

Впоследствии Мейерхольд говорил, что в истории его творчества «Шарф Коломбины» занимает особое место, и просил не смешивать эту редакцию пантомимы Шницлера с «Покрывалом Пьеретты» — так называлась она у автора и в постановке Свободного театра. Но смешать их было невозможно. Мейерхольд-Дапертутто и Сапунов непочтительно обошлись со слащаво-слезливой манерностью австрийского драматурга и сохранили только основу его сюжета и общие характеристики трех участников драмы — тоскующего Пьеро, неверной Коломбины, мстительного Арлекина, построив все действие в приемах гротеска, на стыке *смешного* и *ужасного*. У нас есть возможность восстановить черты этой старой пантомимы не только по описаниям современников; сохранилась картина Сапунова, на которой изображена центральная по значению, многолюдная сцена свадебного бала в «Шарфе Коломбины».

Очень многое можно узнать из этой композиции художника. И о цветовой гамме, решенной театром в пестрых, канареечных, преимущественно желто-лимонных и дымно-оранжевых тонах. И о ритмах действия, угловатых, изломанных, подчеркнуто эксцентрических, не имеющих ничего общего с медлительной плавностью и жеманностью традиционно стилизованных {285} пантомим. И об асимметрии как основном приеме портретного изображения этих ряженых — полукукол-полулюдей. И о зловещих, фантастических, иногда, например, птичьих (у распорядителя танцев Джиголо был грим попугая), как будто заимствованных в «Капричос» Гойи, масках, в которых проглядывала суть характеров. И о бытовых связях этого искусства, при всей иллюзорности которого в какой-нибудь подробности. Прорывалась натура, например мещанские обои с узорчиком в доме родителей Коломбины. Здесь нужна небольшая пауза, поскольку по поводу бытовых моделей у Сапунова у нас есть интересное свидетельство самого Мейерхольда. Выступая на обсуждении «Мандата» в мае 1925 года, он сказал, что для пьесы Эрдмана самым лучшим художником был бы Сапунов, потому что он необыкновенно остро чувствовал эстетику «уездной зрелищности» и мещанство в его предметном существовании… «Разве Сапунов, давший вещную формулу к “Балаганчику” Блока, разве он исходит из мира иллюзий? Никогда!». Мейерхольд убежден, что за фантасмагорией Сапунова скрываются образы русской провинции начала века: мещанская окраина, ее толпа, ее драмы и зрелища, ее злачные места, — и что это проникновение в первоисточник открыло художнику возможность «для рафинированного Пьеро, даже для рафинированного Арлекина дать другие ассоциации зрительному залу»[[279]](#footnote-280). Теперь, когда мы знаем, как строился гротеск Мейерхольда — Сапунова, уместно задать вопрос — а зачем на фоне лирической драмы они затеяли этот парад дурацких кривых рож? Ради игры красок? Ради веселой несуразности сюжета, шутовства и мистификаций? Ради того, чтобы возродить традицию комедии масок? Но ведь уже критика 10‑х годов с ее неразвитыми или нарочито заторможенными социальными инстинктами выразила трагическую тему пантомимы в недвусмысленных словах: «На фоне смешного так страшно было неизбежное»[[280]](#footnote-281). Перед нами еще один вариант той самой темы «пира во время чумы» с ее двумя планами — нарядной беспечности с виду и нарастающего неблагополучия по существу, темы, которая {286} проходит через все творчество Мейерхольда дореволюционных лет. Только в «Шарфе Коломбины» и нарядность была другая и неблагополучие совсем другое.

Начнем с нарядности. На императорской сцене она была внушительно-торжественной, развивающей (иногда с оттенком иронии) карнавальные традиции придворных зрелищ. Напротив, в Доме интермедий нарядность была пестрой и эфемерной — маскам старой комедии импровизации не нужна была монументальность; они хорошо акклиматизировались в демократической стихии современного города, в его мещанских низах. На императорской сцене были дворцовые ансамбли, венецианский лоск, уникально красивые вещи в неповторимом исполнении Головина. В Доме интермедий был интерьер гостиной дома в Замоскворечье, краски «уездной зрелищности», ситец и картон, яркая, может быть, даже расточительно-яркая, декоративность, но открыто плебейского характера. И «Дон Жуан» в Александринке строился в приемах балагана, но его театральность была очищенной, рафинированной, «окультуренной», как окультуривают природные свойства почвы. А в «Шарфе Коломбины» балаган был непритязательный, наивный, как на провинциальных ярмарках в прошлом веке, и эта наивность служила предметом стилизации студийного театра, который часто декорировал свои спектакли всего только весело раскрашенными тряпками. Нарядность мейерхольдовской пантомимы произвела большое впечатление на Вахтангова, настолько большое, что, по мнению серьезных исследователей, декоративный принцип «Шарфа Коломбины» нашел продолжение в «Принцессе Турандот» и «Гадибуке». В апреле 1922 года, за месяц до смерти, Вахтангов говорил своим ученикам, что идеи Мейерхольда далеко опережали его время, он «давал вперед не меньше, как на десять лет»[[281]](#footnote-282). «Шарф Коломбины» — прямое тому доказательство.

И тема кризиса и неблагополучия по-разному отозвалась в постановках Мейерхольда в больших и студийных театрах. На императорской сцене, как бы {287} мирно ни развивались события, где-то впереди обязательно возникал мотив катастрофы. А в «Шарфе Коломбины» действие сразу начиналось с катастрофы (влюбленный Пьеро принимает яд); там были роковые предчувствия, здесь — уже осуществившаяся драма. И другое, еще более важное различие: в атмосфере «Орфея» или «Грозы», в самой природе их образности, независимо от намерений театра, была связь с историей, с ее близкими и необратимыми переменами, в то время как мейерхольдовская пантомима замыкалась в границах частного сюжета. Ветры истории шумели где-то рядом, и блоковские пророчества не коснулись этого застойного уголка жизни. Разыгрывалась заурядная комедия, и в этой ничем не примечательной обыденности и был трагизм «Шарфа Коломбины».

Четверть века спустя в заметке о спектакле «33 обморока», опубликованной в «Правде», Мейерхольд с присущей ему категоричностью писал, что если Чехов-лирик, автор «Вишневого сада» и «Трех сестер», устарел и «не близок нам сегодня», то Чехов — «неподражаемый портретист ничтожных людишек», борец с мещанством и житейскими уродствами — «крепкий соратник наш». А вскоре после премьеры «33 обмороков» в докладе, прочитанном в Московском клубе мастеров искусств, он сказал, что люди у Чехова не просто типы, а «типища» и что его гипербола не только выдерживает сравнение с Гоголем, но в чем-то даже его превосходит[[282]](#footnote-283). Говорилось это не в порядке импровизации — еще в 10‑е годы Мейерхольд, критически оценивая современные возможности «театра настроений» Чехова, с интересом относился к его прозе, не только зрелой, классической, но и ранней, юмористической, еще лейкинской поры. В его безобидно развлекательных, добродушных рассказах, затерянных в старых комплектах «Осколков», в каких-нибудь «Новогодних великомучениках», он находил до того никем не замеченную остроту гротеска и называл ее *фантасмагорией*, несмотря на то, что в ее основе была грубая хроника жизни, не ее химеры, а ее быт. От мотивов быта шла фантасмагория и в мейерхольдовской пантомиме, противопоставившей {288} приятности и уютности Шницлера трезвейший чеховский гротеск.

Ситцевый свадебный бал с его незатейливой кадрилью бабушкиных времен, с его провинциально убогим оркестром, играющим на разбитых инструментах, с его тривиальной драмой ревности, с его мещанскими дрязгами и обидами стал в «Шарфе Коломбины» зловещим маскарадом, демонстрирующим человеческое уродство на разных его ступенях. Соседство и взаимопроникновение комического и ужасного, постоянные переходы от балаганного шутовства к драме-гиньоль и потом опять к шутовству и мистификации заставили публику в Доме интермедий поволноваться, и современный критик через три года, в 1913 году, писал, что он и по сей день чувствует тот мороз, который скользил по коже в зрительном зале в дни премьеры. Я думаю, что тайну этого драматического эффекта надо искать ев одном неожиданном приеме Мейерхольда: маскарад, по самому смыслу слова искусство камуфляжа натуры и ее гримировки, он превратил в средство ее уяснения, открывая в эксцентрических портретах пантомимы, в ее дурацких рожах-масках за видимостью явлений их суть; это был редкий случай, когда фантасмагория в театре тайное сделала явным. Безусловно, здесь было больше игры, остроумной, ни к чему не обязывающей наблюдательности, любопытства экспериментатора, ставящего опыты над натурой, чем социологической задачи. Но и с такой поправкой надо признать, что за анекдотизмом «Шарфа Коломбины», за его калейдоскопичностью раскрывалась подоплека жизни целого слоя общества, безнадежно погрязшего в духовной отсталости и оцепенелости. У Волкова в монографии по этому поводу сказано, что там, где «глава других оставались слепыми», Мейерхольд и Сапунов «прозревали чудовищный уклад российского быта»[[283]](#footnote-284). И мы не могли обойти антимещанскую тему в студийном творчестве режиссера.

Антимещанская тенденция была заложена в самом принципе организации мейерхольдовских студий, в их духе товарищества и демократии, не формальной, а деловой, хотя в Студии на Бородинской не было той атмосферы исступленно-жертвенного, почти религиозного {289} служения искусству, как в параллельно возникших студиях Художественного театра. Но и при этом практически-трезвом подходе Мейерхольд был непреклонно требователен к нравственной стороне студийного творчества, и его воля и фанатичность экспериментатора захватывали молодых актеров, связавших с ним свою судьбу. В бумагах ЦГАЛИ хранится коротенькая заметка-воспоминание А. Турина, описывающего вечер в канун открытия Дома интермедий. Картина, которую застали актеры в театре, была удручающей. Дирекция их подвела, вокруг царил хаос, не было ни сцены, ни декораций, и казалось, что исправить положение за оставшиеся сутки уже невозможно. И вот появляется Мейерхольд и, как всегда расцветавший в минуты аврала и кризиса, с подъемом говорит: «Пусть завтра я на торжественном открытии буду во фраке, сейчас я буду в синей куртке рабочего вместе с вами строить все необходимое к завтрашнему спектаклю»[[284]](#footnote-285). Слова эти, по свидетельству очевидца, произвели магическое действие, и тотчас же вся труппа взялась за дело, «и впереди всех, конечно, был неугомонный, вечно мятущийся и рвущийся вперед Мейерхольд». И Турин эпически заканчивает свой рассказ: «Открытие театра состоялось в назначенный день». Это один из многих примеров воодушевляющей педагогики Мейерхольда.

Его связь с артистической молодежью в той или иной форме не прерывалась на протяжении всего петербургского периода. Еще в сезоне 1908/09 года он создал студию у себя дома. Время от времени он вел специальные курсы в частных школах сценического и музыкального искусства. Полустудийным-полупрофессиональным был Дом интермедий. В списке режиссерских работ Мейерхольда в приложении к двухтомнику, в графе «Театр», вы можете прочесть, где давались эти спектакли, — в квартире Вячеслава Иванова, в полукруглой эстраде в доме Карабчевских, в зале Тенишевского училища и т. д. — это были спектакли, поставленные в студийном порядке. А начиная с сезона 1913/14 года Мейерхольдовская студия, получив окончательный статут, твердо обосновалась в столице до дней революции. Судя по {290} «Записным книжкам» Мейерхольда, студийные занятия отнимали у него не меньше времени, чем режиссура в Александринском и Мариинском театрах. И этот связанный со многими обязанностями и даже с материальными затратами бескорыстный труд был самой насущной его потребностью. Хотя Мейерхольд сравнительно легко добился автономии на императорской сцене, он не получил здесь, да и не мог получить, свободы для своих опытов, слишком рискованных и не укладывающихся в канон академического искусства. Потребность в студии — это была потребность в экспериментальном творчестве. И рядом с ней была еще психологически-гражданская потребность: в императорских театрах, при всем уважительном отношении к нему, он был человек зависимый, служащий, который не мог себе позволить забыть, что он служащий. А в студии не существовало никаких иерархий, ни классовых, ни служебных, и атмосфера была дружественная и солидарная, и никто никого не урезывал в правах.

Программа в студиях Мейерхольда всегда отражала его экспериментальные идеи. Так, например, вместе со своими учениками он создает теорию традиционалистского театра, используя для этого не только опыт европейской комедии импровизации XVII – XVIII веков, но и наследие искусства Востока. Любопытно, что много позже, в январе 1925 года, он говорил актерам своего театра: «У кого нам можно учиться? Конечно, здесь было бы возможно одно средство. Купить вам всем билеты и отправить вас в Токио или в Шанхай, потому что старояпонский и старокитайский театры кое-где остались»[[285]](#footnote-286). А толчком, положившим начало его студийному изучению театра Востока, послужили гастроли японской актрисы Ганако в сезон 1909/10 года. Это пример стойкого увлечения Мейерхольда; обычно его увлечения не были так постоянны, но, независимо от того, они сразу же как-то отзывались на его студийных занятиях. Случалось, что, посмотрев в цирке какого-нибудь гастролера-клоуна и заинтересовавшись школой его эксцентрики, он предлагал ученикам в качестве пособия и образца эту виртуозную технику. Правда, перед его {291} глазами был пример: точно так же поступал и Станиславский, в беседах с учениками часто обращаясь к текущим художественным впечатлениям. Главной темой уроков Мейерхольда была артистическая техника; об этом оповещала даже афиша, приглашавшая петербургскую молодежь вступать в его студию. Все здесь было посвящено практике в расчете на профессиональную тренировку студийцев. Но за этой утилитарной педагогической задачей скрывались более широкие экспериментально-режиссерские замыслы Мейерхольда.

Студия служила ему своеобразным полигоном, площадкой для испытаний его открытий, и некоторые из них, например продолжающие традиции итальянской комедии масок, пройдя через искус студий, потом широко вошли в театральный обиход. Так, знаменитые слуги просцениума (ливрейные арапчата), впервые появившиеся в спектакле Башенного театра, уже отсюда попали в парадный ансамбль «Дон Жуана» и на многие другие европейские сцены. В студии он ставил опыты нового пространственного решения театрального спектакля, меняя характер мизансцен от глубины к фронтальности и потом опять возвращаясь к глубине, строя действие в нескольких параллельных и перемежающихся планах. Упомяну одну такую попытку в спектакле «Арлекин, ходатай свадеб» (осень 1911 — лето 1912 года), где, по словам самого Мейерхольда, «сцена делилась условно на три плана: просцениум, первая площадка (на одну ступеньку выше просцениума) и вторая площадка (на две ступеньки выше просцениума)»[[286]](#footnote-287). Некую разновидность этой ступенчатой архитектуры можно узнать в поставленном в 1917 году «Каменном госте» с его тремя планами действия. Любопытны пространственные искания Мейерхольда в пьесе Кальдерона «Поклонение кресту», первой его постановке в Башенном театре, где сцена была устроена в виде большого белого шатра, как бы отгороженного от постороннего мира — символ отчуждения, подсказанный содержанием этой пьесы, где действие происходило в католическом монастыре. Часто эти опыты пространственной реконструкции не удавались Мейерхольду, но он шел на риск {292} и тем больше ценил студийное творчество, что неудачи здесь не вели к катастрофе. А по его теории, которой он держался и в 1929 году (см. его доклад в Большом театре), достичь высот и безусловного совершенства в театре можно только «ценою провалов, а не ценою успехов»[[287]](#footnote-288), то есть ценою эксперимента, исход которого никогда нельзя предсказать.

Не менее важными были студийные опыты Мейерхольда в искусстве композиции. Мы уже писали, с какой неприязнью он относился к симметрии в музыке как к чисто количественному понятию. У нас нет оснований утверждать, что эту неприязнь он заимствовал у Гегеля. Но гегелевская формула придаст ясность тем наблюдениям, которые не раз высказывал Мейерхольд по поводу законов композиции. Чем больше искусство освобождается «из внешности, как таковой», тем меньше оно допускает, чтобы его «способом оформления управляла правильность»[[288]](#footnote-289). В частности, Гегель указывает на то, какой ущерб приносит драме *принужденность* в расположении ее частей, например слишком подчеркнутое равенство (та же симметрия) поактного деления («господство исключительно только правильности»). В послеоктябрьские годы с отрицания этой правильности и началась мейерхольдовская ревизия классики, если брать ее чисто стилистический план. В композиционной перемонтировке шедевров драматической литературы он видел одну из возможностей их *революционного переосмысления*. Называлось это по-разному: «выпрямлением драматургической линии»[[289]](#footnote-290), «динамизацией», «навой связью», новой «формулой деления» — и всегда означало примерно одно и то же: поэпизодную разбивку драмы («эпизоды-перемены»), ее покадровое членение, дифференциацию действия с подчеркиванием крупных, господствующих планов, принцип монтажа, близкий к кинематографу, но не идентичный ему, ту музыкальную контрапунктическую композицию, идеалом которой, по мнению Луначарского, был мейерхольдовский «Ревизор». А истоки этих композиционных исканий вели к студийному творчеству режиссера, {293} к той же пантомиме «Шарф Коломбины» с ее перекомпоновкой партитуры, с ее делением картин на эпизоды, с ее подчеркиванием подробностей как метода инсценировки.

Помимо свободы эксперимента Мейерхольд искал в студии еще *свободы общения*, той атмосферы непринужденности, с которой для него всегда был связан процесс творчества. В императорских театрах его угнетал не только чиновничий режим; еще хуже была узаконенная норма равнодушия и оскорбительное соседство чопорности и фамильярности в актерской среде. Постоянный элемент тактики, какие-то побочные соображения, скрытые угрозы, неизвестно откуда возникающие каверзы очень осложняли его жизнь, порой делая ее невыносимо мучительной. Позже, в 1921 году, он писал об одиночестве Станиславского, но с гораздо большим основанием можно говорить о его собственном одиночестве. Сблизившись в начале века с кругами «элитной» петербургской интеллигенции, преимущественно символистского направления, он так и не стал ее единомышленником до конца. А в среде столичной режиссуры тон тогда задавали либо благополучные рутинеры вроде Евтихия Карпова, которого он вслух называл эпигоном бытового театра, либо искусные стилизаторы вроде Ф. Ф. Комиссаржевского, с которым он вел борьбу со времен «Балаганчика». В созданной им редакции журнала «Любовь к трем апельсинам» никакой среды тоже не сложилось. Вот почему, хотя главные работы в эти годы Мейерхольд осуществил на императорской сцене, он так дорожил той сферой своего творчества, которая принадлежала доктору Дапертутто. Студия с ее постоянным притоком новых сил, с ее величием бескорыстия, с ее молодым энтузиазмом, с ее духом коллективности, студия, где он одновременно был и мэтром и соучастником братства, стала, по его собственному определению, для него «отдушиной», какой-то формой возмещения за те уступки, на которые он должен был непрерывно идти. Но и студия не решила и не облегчила его духовной драмы 10‑х годов.

А. Смирнова в сборнике «Встречи с Мейерхольдом» вспоминает, как вскоре после ее поступления в Студию на Бородинской, в годы войны, Мейерхольд в беседе с учениками говорил, что «буржуазному зрителю {294} не может нравиться то, что мы сейчас делаем в студии, но народу (и тут он сослался на пример наших зрителей-солдат) это не может не быть близким: ведь то, что мы делаем, базируется на традициях подлинно народного театра»[[290]](#footnote-291). Лексика здесь несколько модернизованная, но смысл признаний Мейерхольда был именно таким; это можно установить и по другим источникам. Что же вышло из мейерхольдовской идеи народности в 1914 – 1917 годы? В качестве некоего эталона его массовой театральной эстетики та же Смирнова называет постановку интермедии Сервантеса «Саламанкская пещера», выдержанную в «грубоватых площадных приемах народного театра». Следует при этом заметить, что режиссером интермедии был Соловьев, а Мейерхольду принадлежало только общее руководство, но в памяти студийцев «Саламанкская пещера» осталась как одна из его знаменательных работ тех лет. Как раз об этом спектакле студии, где помимо интермедии Сервантеса во втором и третьем отделениях шли этюды и пантомимы, есть отзыв Блока в письме к его жене Любови Дмитриевне: «На спектакль студии я пошел, как всегда, с открытой душой, с желанием, чтобы мне понравилось, и мне, как всегда, страшно не понравилось *почти* все: … это, все: узорные финтифлюшки вокруг пустынной души, которая и хотела бы любить, но не знает источников истинной любви». И, жалуясь, что ему тяжело и скучно от никчемного «легкого веселья», он продолжает: «О, если бы люди умели сузиться, поняли, что честное актерское ремесло есть большой чин, а претензии на пересаживанье каких-то графов Гоцци на наш бедный, задумчивый, умный север, РУССКИЙ, — есть только *бесчинство*. Все это больно, потому что Мейерхольд — славный, и несчастный калека Соловьев — тоже»[[291]](#footnote-292).

Возможно, что в этой оценке сказались пристрастия Блока; основания для того были, с артистами студии его связывали и некоторые личные отношения. Но ведь правда, что в студийном творчестве Мейерхольда, при всей его замечательной оригинальности, было немало запутанности, зашифрованности, той {295} изысканности и претензии, которую Блок называл бесчинством и которая по-своему отразилась даже на самом демократическом в студийном цикле режиссера сапуновском спектакле. У нас есть основания полагать, что сам Мейерхольд к концу петербургского периода не заблуждался на этот счет. И следует задуматься над тем, почему еще весной 1917 года, не колеблясь, одним рывком он порвал со своей утонченной эстетикой для избранных и с такой готовностью пошел навстречу революции и ее бурям.

### 3. От «Маскарада» до «Зорь»

Летом, осенью и в начале зимы 1917 года имя Мейерхольда часто появлялось на афише. После «Маскарада» он поставил еще пять спектаклей, и все они прошли почти незамеченными. Даже «Дело» и «Смерть Тарелкина». Разве что Кугель в очередном (теперь уже утроенном) номере своего отощавшего журнала огрызнулся: «Нет, что же теперь воевать с произволом квартальных надзирателей доброго старого времени? Для сатиры нужно поискать какой-нибудь поближе закоулок»[[292]](#footnote-293). И действительно, то ли потому, что эти режиссерские работы были задуманы еще до революции, то ли потому, что интерес Мейерхольда к политике и связанным с ней переменам в тот год затмил его интерес к искусству, то ли потому, что самый образ революции был для него пока еще смутным, расплываясь в абстракциях стихийности и хаоса разрушения, его спектакли 1917 года, начиная с «Идеального мужа» в Школе сценического искусства, быстро промелькнув на афише, не оставили следа в истории театра. Даже гротеск в трилогии Сухово-Кобылина критика назвала умеренным, а умеренность не была сильной стороной таланта Мейерхольда. Новая эпоха ознаменовалась для него поисками и борьбой в области теории и организации творчества, самый же процесс творчества отодвинулся на время куда-то в сторону. Открытый уход в идеологию и от нее в полемику яркой политической окраски поставил {296} Мейерхольда в особое положение в среде петербургской интеллигенции.

Мы уже упоминали о выступлениях Мейерхольда в марте — апреле 1917 года, вызвавших много шума в газетах. В «Речи» по поводу его апрельского призыва к расправе со снобами-интеллигентами из театрального партера появилась злая реплика; в ней говорилось, что знаменитый режиссер, не теряя времени, нашел новых хозяев — «господ-пролетариев» — и истово служит им. Ответ последовал немедленно: в той же «Речи» 20 апреля Мейерхольд писал, что в его отношении к интеллигенции («составляющей современный театральный партер») не произошло перемен; он и до революции воевал с ней, что доказывают его многочисленные устные и печатные выступления (далее следовали ссылки). Зная эти источники, можно утверждать, что у его неприязни к интеллигенции, несомненно, был профессиональный оттенок: он не любил актеров, погрязших в глубинах анализа, рассудительных скептиков, неторопливых кабинетных людей, отвернувшихся от веселой стихии импровизации и каботинства. Другой аспект этой неприязни был более широким: Мейерхольда удручало равнодушие публики партера, глухота этого «просвещенного мещанства», равно как и его пресыщенность, его плотоугодие, как некий символ духовного существования (Кугель называл Бенуа сладкогубым).

В одном из выступлений 20‑х годов, на диспуте «Театральный Октябрь и театры Парижа», состоявшемся 14 февраля 1926 года, обращаясь к прошлому, он дал собирательный портрет такой аудитории: «интеллигенция, которая преимущественно установила тон в театральной атмосфере, которая в чеховских вещах видела себя, — это лень, обломовщина, моя хата с краю — я ничего не знаю, это отвиливание от основных вопросов, — фигура таких “идеальных” интеллигентов, как Милюков и т. п. — вот такая атмосфера безразличия и сознания — как хочешь показывай, но не тревожь…»[[293]](#footnote-294).

Борьба с пресыщенными и равнодушными в театре определила главную линию поведения Мейерхольда в период между Февралем и Октябрем и потом {297} пошла крещендо. В его обрывающейся на полуслове автобиографии 1921 года как раз подчеркивается этот мотив непрекращающейся драки с Набоковым, Батюшковым и другими деятелями петербургской либерально-кадетской интеллигенции за сферы влияния и выбор пути в бывших императорских театрах.

«Россия сейчас кипит», — писал Ленин в том же апреле 1917 года в брошюре «Задачи пролетариата в нашей революции», указывая, что один из главных научных и практически-политических признаков «*всякой* действительной революции» заключается в том, что «миллионы и десятки миллионов» политически инертных людей, в том числе и обывателей, стоящих посередине между капиталистами и наемными рабочими, «*проснулись и потянулись* к политике»[[294]](#footnote-295), к деятельному участию в устройстве государства. Мейерхольд был в числе этих многих, и его дискуссии с представителями интеллигенции в разных союзах и обществах и в новой дирекции, пришедшей на смену Теляковскому, затронувшие и правовой статут театров, и формы их самоуправления, и границы их художественной автономии, и чисто трудовые вопросы, и планы демократизации аудитории и т. д., неизбежно вторгались в сферу политики. Главноуполномоченный государственных театров, профессор Батюшков, потом встретивший Октябрьскую революцию тактикой непризнания и бойкота, тоже был за реформы, но, опасаясь «всяких чрезмерностей», предлагал только поправки к уже существующим нормам законности и порядка. Мейерхольд же требовал коренных перемен, не слишком пока вникая в суть этих перемен; он видел тогда в революции прежде всего ее деструктивное начало, разрыв со старым, уничтожение существующего. Вот почему он так яростно требовал размежевания в среде художественной интеллигенции на тех, кто честно принял революцию, и на тех, кто хитрит с ней и хочет смягчить ее нетерпимость, примкнуть к ней, как примкнул у Горького купец Достигаев.

В августе 1925 года в журнале «Жизнь искусства» А. Гвоздев писал, что Мейерхольд *первый* среди «зрелых, крупных художников, целиком отдал себя и свое мастерство на служение творчеству революционных {298} лет». Да, еще летом и осенью 1917 года он пошел навстречу идеям большевистской революции, дальше всех других в русском театре. На этом основании «левая» критика начала 20‑х годов не раз внушала нам, что переход Мейерхольда к революции был благополучно плавным и как бы само собой разумеющимся, — он показывал спектакли раненым солдатам в Студии на Бородинской (им они нравились, «элита» их бойкотировала), изучал и пропагандировал на сцене опыт народного театра, кажется, всех континентов и времен, начиная с китайской музыкальной драмы X – XII веков, обличал столичную снобистскую интеллигенцию и так постиг *науку революции*, если не ее университеты, то по крайней мере первую ее ступень. Упор здесь делался на демократизацию партера, на то, что искусство Мейерхольда обращалось к неискушенному зрителю, в то время как, например, искусство Художественного театра требовало для восприятия известной духовной подготовки. Следы такой редакции истории мы находим и в некоторых мемуарах, появившихся в шестидесятые годы, во всем остальном строго достоверных. Зачем это? Ведь в апологетическом варианте биографии Мейерхольда факты так же (или примерно так же) обслуживают схему, как и в сменившем его впоследствии бесцеремонно-разгромном варианте… Напомню еще раз, что даже «Шарф Коломбины», этот самый демократический спектакль Мейерхольда 10‑х годов с его уездной ситцевой эстетикой, был продуктом очень усложненного, рафинированного режиссерского творчества.

О том, как Мейерхольд от интеллигентского радикализма лета 1917 года пришел к идеям Октября, мы знаем по многим источникам; к их числу относятся, например, воспоминания В. Богушевского, опубликованные в сборнике, вышедшем в Твери в 1923 году. Описывая первую встречу с Мейерхольдом в декабре 1917 года и их совместные планы издания нового массового театрального журнала, мемуарист замечает: «Всеволод Эмильевич еще как будто на распутье, он еще как будто не решился или, может быть, держит свое решение про себя. Его агитируют: уже не хочет ли он связать себя с большевиками, не собирается ли погубить себя, свою репутацию? Вс. Эм. молчит, но мысль его, очевидно, занята не этим вопросом, {299} не дипломатией. Уже видно, что звукам пролетарской революции ответно звучат струнки в его творческом духе»[[295]](#footnote-296). Революционная тенденция явно берет верх, но последнего шага Мейерхольд не делает, он еще раздумывает: понадобится немного времени, всего несколько месяцев, чтобы струны, о которых пишет Богушевский, «зазвучали явственно». Но, заметьте, время все-таки понадобится, и нам не следует торопить и так лихорадочный темп событий.

Сам Мейерхольд по-разному отвечал на вопрос о своем сближении с революцией. Иногда он изображал свой путь в очень драматических красках, а иногда, ссылаясь на ту борьбу, которую вел со «светской чернью» в партере, с ее спесью и глупостью, утверждал, что со времен «изобретательской работы» в Театре-студии и Театре Комиссаржевской не знал, что такое аполитичность. Но, отстаивая исконность этой позиции, обусловившей его выбор, он попутно, в какой-нибудь неожиданно вырвавшейся фразе, вдруг перечеркивал свои неотразимо благополучные аргументы и признавал, что Октябрьская революция произвела полный переворот в его развитии. Я приведу только один пример. На диспуте, посвященном постановке «Леса», в апреле 1924 года поэт Шершеневич, в характерной для него эстрадно-эпатирующей манере обрушившись на декадентские тенденции в современном театре, сказал, что Мейерхольд и Таиров — оба эстеты, оба Оскары Уайльды, только Таиров — это Оскар Уайльд до Рэдингской тюрьмы, а Мейерхольд — это Оскар Уайльд после Рэдингской тюрьмы. Обычно такая развязность приводила Мейерхольда в бешенство, и он уже не выбирал приемов полемики с оппонентами (так он расправился с тем же Шершеневичем на диспуте о «Ревизоре»). На этот же раз, не подымая голоса, он спокойно ответил: «Если для меня революция была таким же очистительным огнем, каким для Уайльда была Рэдингская тюрьма, я говорю: Да здравствует Рэдингская тюрьма!»[[296]](#footnote-297) И этот блоковский образ революции как огненной, очищающей стихии мы еще не раз встретим у Мейерхольда.

{300} Почти все, а может быть, все художники старшего поколения, пришедшие к революции, впоследствии писали о ее нравственных критериях, обозначивших новый рубеж в их жизни. Для одних это был разрыв с прошлым, преодоление его, какая-то сумма отрицательных действий: от чего-то надо было отказаться, чем-то пренебречь, чтобы, как говорил в 1921 году Немирович-Данченко, романтика духа победила буржуазную благоустроенность («идею пропитания»). Для других, например для Таирова, революция означала иную меру самооценки, расширявшееся сознание личности, невозможность быть зрителем в момент «всенародного действа», о чем, собственно, и написаны «Прокламации художника», появившиеся еще до Октября. А для Мейерхольда нравственные последствия большевистской революции — это незнакомое ему до того чувство *внутренней свободы* и спасительная ясность в отношениях с внешним миром.

Те, кому случалось бывать на его репетициях, а он в последние годы жизни охотно придавал им характер публичности, знают, что, даже если его режиссерским урокам предшествовала долгая кабинетная работа, в них обязательно был элемент импровизации, иногда диктовавший свою эстетику. Четверть века он изучал «Бориса Годунова» и источники к нему, ставил его в опере, репетировал в Третьей студии в 1924 году, нашел ответы на самые запутанные вопросы пушкинистики, и это не помешало ему на репетициях 1936 года предложить новую режиссерскую редакцию драмы — всю из открытий! Хотя это замедлит темп моего рассказа, я напомню о некоторых из этих открытий: о теме Бориса-воина («он слез с коня, а не пришел из молельни», как Иван Грозный), Самозванца — романтика и неудачника, по позднейшей терминологии неврастеника, с вершиной роли в сцене у фонтана («в нем замечательно, когда он соловьем поет любовь»), Пимена, в чьей старости есть черты детства и одновременно еще живой, еще не угасшей плоти, и т. д.

Не знаю как актеры, но те, кто присутствовал в зале на правах зрителей, на всю жизнь запомнили режиссерские импровизации Мейерхольда не только потому, что он открыл новый смысл бессмертной пьесы (он говорил, что она «гораздо душистей, прозрачней, {301} легче», чем Шекспир); может быть, еще большее впечатление производила сама манера творчества режиссера, стихийность его воображения, поминутные вспышки интуиции, процесс *рождения поэзии*, доступный нашему обозрению. Искусство анализа Мейерхольда захватывало неожиданностью и изяществом доказательств и легкостью решений, которую обычно дает только абсолютная уверенность художника в своей правоте. Теперь, тридцать два года спустя, я спрашиваю себя, а была ли у него эта уверенность? Ведь он жаловался, как и его любимый поэт, что у людей нет звуков «довольно сильных», чтобы изобразить «желание блаженства». Конечно, он тоже знал муки творчества, но их корень я нахожу в *избытке* доступных ему звуков, а не в их недостатке, в драме *многозначности чувства*, а не в драме его невыразимости, традиционной для русской лирики XIX века.

Как фокусник, извлекающий из заветной шкатулки самые неожиданные и плохо соседствующие предметы, Мейерхольд открывал в театре за очевидным значением слов их скрытый, дробящийся, меняющийся и часто контрастный смысл, и нужна была величайшая самодисциплина, чтобы из потока преследующих его образов вывести формулу синтеза. Сошлюсь снова на «Бориса Годунова». В записях репетиций от 16 и 20 ноября 1936 года[[297]](#footnote-298) вы найдете самые разные и как будто несопоставимые ассоциации, связанные с ролью Пимена. В качестве моделей к его портрету здесь упоминаются Лопе де Вега и Сервантес с их бурными, полными приключений романтическими биографиями, Оскар Уайльд на парижских улицах, всеми отвергнутый, оборванный, уже чувствующий дыхание смерти, Станиславский в роли Штокмана, слепые со знаменитой картины Питера Брейгеля, нищий из французской мелодрамы… И какой парад стариков во главе с Толстым проходит перед нами в этих стенограммах: милые чудаки, мечтатели, безропотные жертвы, подвластные силе обстоятельств, люди оседлые, с привычками, внушенными их профессиями, и неисправимые бродяги, для которых не существует быта, старики из испанского плутовского романа XVI века, из Малого театра в интерпретации {302} известного актера второй половины прошлого веки Музиля, из репертуара Михаила Чехова…

Даже при чтении записей репетиций «Бориса Годунова» теряешься от мелькания имен: как справиться с таким изобилием? Словно предусмотрев наше недоумение, Мейерхольд говорит: «Я бы окружил себя этими образами, и все это грохнуть в Пимене, чтобы все в Пимене зазвучало». Как же именно зазвучало, как же в пестроте рассыпающихся ассоциаций из многих значений он выбрал одно, господствующее? Этот *момент синтеза*, при видимой легкости, был самым трудным в творчестве Мейерхольда и тоже импровизационным; я бы назвал его моментом освобождения. Богатство ассоциативных связей режиссера служило мощным средством тренировки и ориентации для актеров, — но, когда перед вами много возможностей, можно упустить одну-единственную и самую важную. На этот счет Мейерхольд не заблуждался: и в критические минуты репетиций, показывая мужество самоограничения, из ряда открытых ему и как бы конкурирующих смыслов выбирал один, тот, которому почему-либо отдал предпочтение. И в этом выборе и теперь уже полной поглощенности одной доминирующей задачей и был для него *момент свободы*. Так, в пушкинском Пимене в конце концов он увидел тему вестника из античной трагедий в образе много испытавшей, мудрой и проницательно доброй старости.

Случай с Пименом относится к последнему периоду жизни Мейерхольда, он у нас на памяти, он зафиксирован в документах. А сколько таких случаев было в его дореволюционном творчестве? Как часто, еще со времен «Балаганчика», он сталкивался с загадкой многозначности в театре, с разными и меняющимися аспектами реальности, не согласующимися друг с другом. В сфере частных наблюдений, отдельных, взятых в замкнутости мизансцен он и в трудные 10‑е годы обычно справлялся с подвижностью и неустойчивостью своих ассоциаций, с их никогда не утихающим потоком и находил формулу синтеза. Но это были операции, так сказать, «местного значения», без выхода в стратегию. Планы его шли далеко: разве в «Маскараде», прорываясь сквозь метафизику символистских толкований, он не прикоснулся к драме эпохи? И разве в трагикомических образах «Шарфа Коломбины» {303} не отразилась картина целого слоя общества, застывшего в оцепенении? А его реформа архитектуры сцены? Ее нельзя, как это делал Керженцев в книге «Творческий театр», отнести к области чистой техники, — отрицание мещанского иллюзионизма составляло один из пунктов идейной программы Мейерхольда. Тем не менее как-либо сгармонизировать действительность и охватить ее общим взглядом он не мог; выбор у него был такой — либо иррациональные схемы, заимствованные в символистской эстетике, либо наивный и грубоватый позитивизм, обесцвечивающий «краски жизни». Другой альтернативы он не знал, и мир, который он так хотел прояснить, оставался для него туманностью, хаосом, нагромождением несуразностей. И чем настойчивей он пытался уйти от этой угнетающей дисгармонии, тем больше усложнялось его искусство. Неутомимый импровизатор в частных решениях на репетициях, он был связан в своей исходной, генеральной позиции: здесь-то и сказывалась его несвобода, с которой покончила революция. Но это тоже случилось не сразу.

В ритме с бурями времени, отвергнув театр для избранных, для петербургских «верхов», он стал трибуном искусства революции, ведя счет на миллионы, на «тьмы, и тьмы, и тьмы». У Луначарского есть мало кому известная, однажды только публиковавшаяся статья под названием «Соблазны и опасности высокой культуры» (1930). Соблазны в ней перечисляются разные — безграничной широты, замкнутой кристаллизации, ярко выраженной личности и т. д. В данной связи нас интересуют два из названных им «соблазнов» — рафинированности и массовости, прямо противостоящие друг другу. Рисуя тип культурного деятеля, тяготеющего к духовной исключительности, к переутонченности и гурманству, к пониманию красоты как уникальности, Луначарский связывает его с кризисными эпохами, уже завершающими свой исторический цикл: «Остроумие, парадоксальность, заумность и всякие в этом роде человечеством изобретенные фокусы, формалистические узоры и монструозные по рождения мозга представляют собой довольно заметный пласт человеческой культуры, утолщающийся там, где господствующий класс данной культурной эпохи начинает жить сугубо паразитарной жизнью». {304} Таким образом, соблазн рафинированности возникает на почве излишеств и социальной деградации. В противоположность тому «соблазн массовости» с его романтикой «больших чисел» распространяется в эпохи революционные, когда происходит гигантский передел материальных и духовных ценностей и некоторые представители так называемого «культурного авангарда», превращая свое нетерпение в правила действия, пытаются свести к законам «больших чисел» неповторимость конкретного, не понимая, как писал Луначарский, что «не только массовое является закономерным, но и индивидуальное входит в ковровую ткань истории, как нечто фактически неизбежное…»[[298]](#footnote-299) Наблюдения Луначарского имеют прямое отношение к нашей теме: рафинированность и массовость — это ведь два полюса в искусстве Мейерхольда, стоявшего на рубеже двух антагонистических эпох и сменившего после победы революции изысканные гармонии «Маскарада» на подчеркнуто демократическую простоту верхарновских «Зорь», этого спектакля-митинга.

Между «Маскарадом» и «Зорями» прошло без малого четыре года. В августе 1918 года Мейерхольд вступил в партию и окончательно определилась его политическая позиция. Гораздо медленней складывалась его программа в искусстве. Так, одной из центральных его работ в апреле того же 1918 года был «Петр Хлебник» — драматический фрагмент Толстого, впервые опубликованный в первом номере журнала «Голос Толстого и Единение» за 1918 год. Эту притчу об алчном мытаре, однажды, в час смертельной болезни, понявшем, что «нельзя богатому войти в царствие божие», и раздавшем свое имение нищим, некоторые деятели государственных театров через полгода после Октября сочли вполне своевременной, поскольку толстовский герой разошелся с моралью своего класса. Известный актер Уралов, рекомендовавший пьесу к постановке, сказал даже так: «Все стонут о реквизициях, а ведь тут сколько радости: отдать, что можно, от себя». Душеспасительные ожидания театра не оправдались, и вскоре выяснилось, что зритель 1918 года {305} к теме нравственного просветления сирийского негоцианта третьего века отнесся как к анахронизму, и притом не слишком занимательному. Учительно-христианская драма Толстого тянула Мейерхольда в прошлое. А «Мистерия-буфф», которую он поставил в первую годовщину Октября силами сборной труппы, напротив, звала в будущее. Но и здесь не все прошло гладко.

Чтобы подчеркнуть злободневность пьесы и ее связь с текущими событиями, Маяковский дал ей подзаголовок: «Героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи». В последующих комментариях Мейерхольд расширил это толкование: выступая в феврале 1933 года на вечере памяти поэта, он сказал, что во всех его пьесах, начиная с «Мистерии-буфф», не только «бьется пульс современности, а веет свежий воздух из мира будущего». В этой связи он пользуется такой метафорой — всех нас волнуют «полураскрытые двери в мир социализма», и всем нам хочется «раскрыть эти двери», чтобы увидеть черты будущего. У Маяковского же эта потребность едва ли не самая насущная, его искусство «дышало этими прогнозами будущего». И как раз для таких прогнозов осенью 1918 года Мейерхольд не был готов. Да и давала ли пьеса в ее первой редакции объективную возможность для таких прогнозов? Будущее революции рисовалось и автору и режиссеру в образах разрушительной стихии, в согласии с лозунгом Человека просто, предлагающего семи парам нечистых взорвать все, «что чтили и чтут» предшествующие поколения. И тень этого грядущего хаоса придала и сегодняшнему дню революции в «Мистерии» Маяковского слишком картинный, сплошь рассудительный характер. Понадобилось еще время, резкая жизненная встряска и новый, ни с чем не сравнимый опыт, чтобы Мейерхольд окончательно сформировался как художник революции.

После «Мистерии-буфф» в театральном творчестве Мейерхольда наступила пауза, продолжавшаяся ровно два года, если не считать очередной (четвертой) постановки «Норы» в Новороссийске в августе 1920 года, уже незадолго до его переезда в Москву. Вот хроника этих двух лет: весной 1919 года он заболел, его увезли на юг, и он поселился в одном из {306} ялтинских санаториев; потом, спасаясь от белых, Добрался морем до Новороссийска, рассчитывая, что отсюда ему будет легче уехать в Москву. В Новороссийске по доносу какого-то петроградского адвоката он был арестован; несколько месяцев просидел в общей камере городской тюрьмы, числящейся за контрразведкой; его спасла слава знаменитого столичного режиссера и заступничество друзей; полицейские власти, не вполне понимая, кто же он такой, не проявили особой твердости и разрешили родным под залог взять его на поруки. А в марте 1920 года Новороссийск был освобожден от белых, и Мейерхольд встал во главе подотдела искусств в местном наробразе. Об этом периоде его жизни сохранились воспоминания, написанные по живым следам событий[[299]](#footnote-300) и в ретроспективе целых десятилетий[[300]](#footnote-301); есть интересная публикация С. Подольского в журнале «Театральная жизнь»[[301]](#footnote-302). Из этой публикации мы узнаем, с какой стойкостью держался Мейерхольд в новороссийской тюрьме, продолжая, несмотря на суровость голодного режима деникинской контрразведки, свои начатые еще в дореволюционном Петрограде занятия театром Пушкина и его теорией драмы. По свидетельству очевидцев, здесь же, в тюремной камере, он поставил сцену из «Бориса Годунова» («Келья в Чудовом монастыре») и сыграл роль Пимена.

Интерес этого драматического эпизода в жизни Мейерхольда не только в том, что в условиях белогвардейской тюрьмы он не капитулировал и остался человеком искусства, до конца преданным своему истинному призванию. Еще важней, что в границах этой особости теперь уже не вмещался его новый опыт художника.

Революция из романтической абстракции, из споров с Батюшковым и Набоковым, из манифеста футуристов и других левых художников, из войны нечистых с чистыми в «Мистерии-буфф», из житейских неудобств, вызванных всеобщей разрухой в стране, отныне превратилась для него в партийную конспирацию, в трудный поединок с деникинской контрразведкой, {307} во фронтовой быт города, оказавшегося в полосе гражданской войны, и потом, после освобождения, в первые попытки организации новой власти, ее учреждений, ее обороны, ее просвещения, ее театра. Так из разряда тех, кто обслуживал революцию где-то на высших этажах искусства, он стал в эти годы ее непосредственным рядовым деятелем.

Хемингуэй, рассуждая о «Севастопольских рассказах» Толстого, писал о том огромном преимуществе, какое дает писателю военный опыт, который потом «нельзя возместить ничем». То же самое можно сказать об опыте художника в революции, о том, как важно ему в моменты великих социальных кризисов, меняющих само направление мировой истории, из очевидца событий хоть на короткое время стать их участником, пусть самым скромным, пусть в масштабах новороссийского наробраза. Из первого десятка деятелей нашего старого театра такую *школу революции* прошел только один Мейерхольд.

Осенью 1920 года по вызову Луначарского он приехал в Москву и стал руководителем Театрального отдела Наркомпроса, то есть фактическим комиссаром русских театров. Шесть лет спустя поэт, переводчик, автор книги о елизаветинской драматургии И. Аксенов, близко тогда сотрудничавший с Мейерхольдом, писал, что, побывав в «лапах у белых», он вернулся в Москву *довоевывать*[[302]](#footnote-303). Правда, поначалу воинственных заявлений он не делал: его первое интервью, излагающее программу работ ТЕО, опубликованное в «Вестнике театра», было выдержано в лояльном духе — он осуждал экстремизм в культурной политике и опровергал слухи об ущемлении прав профессиональных театров (музеям надлежит оставаться музеями). В некоторых пунктах его позиция и тогда отличалась от позиции Луначарского, хотя он охотно на него ссылался. Трудно, например, себе представить, чтобы «наш нарком просвещения» задачу театральных «спецов» понимал как преимущественно педагогическую, а Мейерхольд понимал ее именно так, рекомендуя самым выдающимся актерам старшего {308} поколения посвятить себя профессиональному обучению «молодой смены из пролетарской среды».

В революционные возможности старых театров он не верил, но ломать их по своему образцу пока не решался. Ему было просто недосуг вникать в философию преемственности сменяющихся культур. Перед ним был главный и неотложный вопрос. Он, экстравагантный доктор Дапертутто, постановщик Блока и Вагнера, знаток староитальянского театра, простившись с избранностью и тепличностью, прошел путь рядового участника революции и убедился в том, что реальность современной жизни и театральное искусство в столицах находятся как бы в разных временных измерениях — с одной стороны, разбуженная Россия, захваченная стихией народного движения, с Другой — инерция, болото, скука, дремлющий XIX век. Как же устранить эту диспропорцию, и возможно ли ее устранить вообще?

Речь шла не только о вещах само собой разумеющихся — о том, что пьесы Скриба или какая-нибудь «Вера Мирцева» не могут передать эмоциональное напряжение послеоктябрьской эпохи, как, впрочем, они не могли передать и драму дооктябрьской эпохи. Но ведь и классику, в том числе и Шиллера, в год штурма Перекопа, плана ГОЭЛРО и Второго конгресса Коминтерна надо играть иначе, с поправкой на те изменения, которые принесла с собой культурная революция. Проблема числа, проблема множества здесь стала проблемой направления в искусстве. В 1918 году на совещании в Наркомпросе Мейерхольд упрекал представителей академической традиции в театре в том, что для них путь к революции — это только внутреннее, замкнутое в себе развитие, без учета внешних влияний («… не надо нам ничего извне, — говорят они, — нам надо только изнутри»[[303]](#footnote-304)). Между тем как раз революционная ситуация обостряет зависимость между этими двумя факторами, без «извне» трудно рассчитывать на серьезные перемены «изнутри». Для самого Мейерхольда в 1918 году фактор «извне», то есть давления аудитории и встречного чувства художника, был главным образом фактором нравственного значения, потребностью как-то возместить свою {309} оторванность от почвы толстовским чувством вины интеллигента, представляющего «культуру верхов». Спустя два года проблема массовости в искусстве приобрела для него уже непосредственно политический характер. Еще в Новороссийске, летом 1920 года, готовясь к докладу о задачах искусства в эпоху диктатуры пролетариата, он писал в тезисах: «*Все для народа*: музеи, консерватории, театры, книги по искусству, художественные школы, художественные мастерские»[[304]](#footnote-305). Пока это звучало как лозунг, через несколько месяцев лозунг станет действием.

Теперь, после Новороссийска, подводя итог виденному, за внешним хаосом событий он открыл их смысл и порядок. Тогдашний редактор «Вестника театра» В. Блюм потом вспоминал, что Мейерхольд во время их частых встреч в конце 1920 – начале 1921 года (впоследствии они резко разошлись) говорил, что он пошел за революцией потому, что она одним ударом разрубила все узлы, которые до того надо было мучительно распутывать; потому что, если воспользоваться точным французским словом, революция — это *clarté*, то есть свет, ясность, прозрачность. Возможно, что это слово возникло у Мейерхольда по прямой ассоциации с романом Барбюса, который так и назывался «Clarté» и о котором летом 1919 года очень высоко отозвался Ленин в статье «О задачах III Интернационала»[[305]](#footnote-306). А возможно, что это емкое слово с несколькими близкими и в то же время самостоятельными значениями привлекло его именно в силу такой многозначности. При всех обстоятельствах остается незыблемым, что в эти месяцы лихорадочной борьбы, непрерывных организационных ломок и поисков новой эстетики дух Мейерхольда был фанатически устремлен к одной цели.

В ТЕО он начинает реформу с борьбы за аудиторию в масштабах всей страны, предлагая уничтожить пропасть, которая отделяет «эгоистическую столицу» с ее семью большими драматическими театрами только в районе Кузнецкого моста от обездоленной «художественными радостями» провинции, целиком отданной третьестепенным актерам. Он убежден, что революция {310} в театрах запоздала на целых три года, и, так как медлить больше нельзя, следует действовать «по-военному»: по образцу армии создать театральные округа, провести мобилизацию театральных деятелей, и направить их туда, где в том есть «наибольшая потребность». План этот, видимо, не вызвал сочувствия в верхах Наркомпроса, и Мейерхольд на нем не настаивал, но психология военного коммунизма с ее дисциплиной учета и распределения так или иначе сказалась на всей его недолгой административной деятельности. Есть тому примеры хорошо известные, вроде порядковой нумерации некоторых московских театров — РСФСР 1‑й. РСФСР 2‑й (Незлобинский), РСФСР 3‑й (Коршевский)… Эта мера была не только формальной — убрать с афиш имена владельцев-антрепренеров; Мейерхольд придавал ей значение более глубокое: нумерация театров с ее подчеркнуто уравнительной тенденцией служила некиим знаком их однотипности и общности художественной задачи. Отказываясь от частного существования на свой страх и риск, эти театры отказывались и от всякого «личностного начала», получали официальный статут и уже представляли не самих себя, а государство, которое дало им свое имя. В период «Театрального Октября» в такой централизованной структуре Мейерхольд видел будущее нашего искусства.

Другой пример, менее известный, но не менее красочный: речь идет о Мейерхольде-законодателе, авторе постановления о замене театральных билетов жетонами (у каждого театра они должны быть особенными, чтобы их нельзя было спутать или подделать)[[306]](#footnote-307). Эта радикальная реформа должна была подорвать основу процветавшего тогда барышничества и положить конец «театральной Сухаревке». Но процедура, которую предписывало постановление, оказалась громоздкой и неудобной. Так, распределять жетоны следовало в два приема — сперва каждый месяц специальной междуведомственной комиссией для предприятий и учреждений, потом каждый день внутри предприятий и учреждений. Обязанности эти возлагались на администрацию, причем предусматривалось, что установленный порядок никому не дает никаких {311} привилегии, но не оговаривались интересы зрителей и свобода их выбора. При такой системе тот, кто получал жетон, не мог никому передать его, потому что в постановлении был специальный пункт, по которому театральным контролерам предоставлялось право требовать у зрителей «удостоверение о службе или о состоянии в соответственном союзе», и «в случае несоответствия» руководство театра обязано было «отобрать жетон, а лицо, предъявившее его, передать дежурному представителю административной власти». Сколько же нужно было доброй воли, чтобы, несмотря на жесткость этих правил, пойти в театр не по выбору, а по назначению и там держать наготове документы, удостоверяющие, что ты честный человек, а не жулик или самозванец. Правда, пока готовилась эта реформа, обстоятельства изменились, и ни один театр не перешел на систему жетонов…

Наивно думать, будто Мейерхольд не понимал неуклюжести новой системы. Но как фанатичный реформатор, он не считался с интересами отдельных лиц, полагая, что так называемый «главкизм», то есть централизованное управление и распределение в искусстве, как и в экономике, в условиях военного коммунизма есть наиболее надежный способ продвижения революционных идей в массы. Ведь частнособственническую стихию в театре, по его убеждению, олицетворяли не только перекупщики, продававшие билеты по ценам черного рынка, но и некоторые очень уважаемые режиссеры, защищавшие свой нейтрализм и свою надпартийность. «Организованный зритель» и призван был бойкотировать старые профессиональные театры и их руководителей. Мейерхольд считал, что время для обдумывания и выбора позиции они упустили, упрямо повторяя, что теперь, в конце третьего года революции, мы заводим часы, на которых главная стрелка — секундная. А раз так, неизбежно давление извне и известная мера насилия. В этой непреклонности и сказывалась ясность его политических воззрений, то, что он называл «clarté». Но спустя почти полвека историк обязан признать, что у реформаторской деятельности Мейерхольда осенью 1920 года, при всей ее внушающей нам симпатию категоричности, был элемент упрощения, смысл которого хорошо объясняют слова Ленина в статье «О значении золота {312} теперь и после полной победы социализма». «Для настоящего революционера, — говорится здесь, — самой большой опасностью, — может быть, даже единственной опасностью, — является преувеличение революционности, забвение граней и условий уместного и успешного применения революционных приемов»[[307]](#footnote-308). Руководитель ТЕО принадлежал к числу тех революционеров, которые «все и всякие задачи», при всех обстоятельствах, во всех областях действия решают только с «преувеличением революционности».

Безудержный радикализм Мейерхольда первых послереволюционных лет в мемуарной и критической литературе и по сей день часто ставят в связь с чертами его личности: с его фанатизмом и недостатком житейской гибкости, с его якобинским отрицанием тактики умеренности и постепенности, с его нетерпеливым требованием сиюминутного эффекта искусства, с его давнишней неприязнью к интеллигенции и т. д. Этот психологический комплекс, конечно, надо иметь в виду, однако «градус напряжения» в руководстве ТЕО в ту осень и зиму определила и общая обстановка в московских театрах. Она сложилась неблагоприятно: нельзя забывать, что Мейерхольд был не просто администратором в искусстве, он был еще режиссером с давно сложившейся репутацией, не оставившим и теперь своей профессии (7 ноября 1920 года он поставил в Театре РСФСР 1‑м «Зори»), и старые споры между «авангардистами» и «академистами» и между «авангардистами» разных оттенков разгорелись с новым и невиданным до того ожесточением. И трудно было в этой полемике провести грань между постановщиком пьесы Верхарна и руководителем ТЕО. Некоторые представления о характере этой распри дает стенограмма диспута по докладу Мейерхольда «Уязвимые места театрального фронта»[[308]](#footnote-309), состоявшегося, правда, несколько поздней, уже в декабре 1920 года, в один из «понедельников “Зорь”».

Доклад был умеренный по тону; Мейерхольд признал, что «старые профтеатры» с их приверженностью к прошлому и культом изживших себя, обветшалых традиций — «одно из уязвимых мест театрального {313} фронта», но одновременно воздал должное Станиславскому и его нестареющему искусству и «опыту революционизирования» МХАТ (Третья студия), и вообще тон его был товарищеский, а не начальственный. Он подробно говорил о театре будущего, который вырвется «из запыленных кулис на открытый воздух», о поэзии бродяжничества, этом «необходимом элементе» актерского искусства, о возрождении балагана и значении физической культуры, о том, что со временем исчезнет понятие «зритель» и все станут актерами… Не зря доклад Мейерхольда сперва назывался лекцией — это было выступление скорее просветительское, умозрительно-теоретическое, чем служебно-деловое. Тем не менее дискуссия по докладу Мейерхольда приобрела характер скандальной склоки, страсти бушевали, ораторы не жалели язвительных слов, и казалось, вот‑вот дело дойдет до потасовки. Даже расположенный к людям, как правило, сдержанный Таиров потерял самообладание и пустился во все тяжкие. Он сказал, что Мейерхольд «не человек подлинного театра» и что «Зори» — это вульгарный лубок, некая разновидность приснопамятного дореволюционного «Измаила», то есть грубая политическая фальшивка, рассчитанная на низменные вкусы. Что же касается самого доклада, то он, Таиров, видит в нем только одно уязвимое место: «… тот единственный фронт, который остался после крымского, это театральный фронт ТЕО Наркомпроса». Зал оценил злой каламбур, послышались аплодисменты. Общий тезис оратора сводился к следующему: давно пора понять, что агитационное искусство, которое пропагандирует и навязывает театрам Мейерхольд, теперь, после революции, это все равно что «горчица после ужина». Так, в азарте полемики в декабре 1920 года Таиров признал, будто бури революции остались где-то далеко позади… В тон ему выступал и Фердинандов, известный в те годы актер и театральный художник, без всякой дипломатии назвавший «Зори» «концентрационным лагерем для актеров» и тут же, не затрудняя себя доказательствами, добавивший: «Какая тут революция, это омерзительная реакция».

Накаленная атмосфера диспута самым живительным образом подействовала на единомышленников {314} и соратников Мейерхольда, и они охотно приняли бой, аргументы у них были еще более увесистые. Приведу отрывок из речи одного из первых теоретиков конструктивизма, Алексея Гана, речи для того времени весьма характерной и по тенденции и по эмоциональной окраске. Вот как она записана в той же стенограмме: «Когда интеллигента спросят, что такое коммунизм, то он расскажет вам целую картину, он нарисует вам целые масляничные моря, а если вы спросите нас, что такое коммунизм, мы ответим вам, мы говорим, что это Чрезвычайная комиссия, что это карточки трудовые и т. д. В чем же заключается революция в искусстве я почему к ней не может подойти та самая интеллигенция, которая отвернулась от пролетарской революции? Эта интеллигенция в 17 году мыслила себе революцию как праздник, разукрашенный, с оркестрами музыки. Она надевала красные значки в петлицу и думала, что в этом революция. Но когда выступил пролетариат, когда появилась подлинная революция, когда она шарахнула эту интеллигенцию оглоблей по затылку, то интеллигенция отшатнулась от революции. Такая же точно оглобля вырастет и в этом театре, и она не одного задавит!» Ясней не скажешь! Образ революции рисовался Гану в мрачных красках, как режим аскетической бедности, заговоров и сплошной расправы; неумолимости пролетарской диктатуры он приписал черты опричнины. Соответственно тому и искусство должно было служить орудием насилия, внушая свои идеи в недвусмысленно прямом материальном действии — «оглоблей по затылку». Но самым основным мобилизующим пунктом этой философии «нового искусства» была ненависть и подозрительное отношение к интеллигенции, не к каким-то ее слоям, отсталым, запутавшимся, связавшим себя с буржуазией, а к интеллигенции в массе, в целом, in corpore — в полном составе. Эта проповедь ненависти не была импровизацией или прерогативой ниспровергателя из числа «бешеных» — Алексея Гана. За три недели до описанного здесь диспута, 30 ноября, в журнале «Вестник театра» № 75, выражавшем взгляды Мейерхольда и группы объединившихся вокруг него сотрудников ТЕО, была напечатана статья молодого журналиста самых крайних убеждений, основательно отчитавшего Луначарского за его благодушие {315} и недостаток бдительности, в том числе за то, что Вл. И. Немирович-Данченко все еще пользуется автономией в своем театре, в то время как в университете уже приструнили буржуазную профессуру. Упреки эти задели Луначарского, и в следующем, 76 – 77 номере «Вестника театра» от 14 декабря он ответил своему критику: «Я хочу сказать, что и наука и искусство развиваются творческими актами, а не полицейскими мерами». А журнал ТЕО на это возражает: «А ведь вот же Покровский не дает полной автономии университетам и не позволяет Кизеветтеру под видом науки читать науку кадетскую, классовую» и отсюда делает вывод, что надо поставить под особый надзор Южина, когда он играет Островского, или Шаляпина, когда он поет «Хованщину».

Луначарскому не нравится это «неглиже с отвагой», эта расторопность самоуверенных молодых теоретиков, это, как тогда принято было говорить, ком-чванство. Он против «культурной революции», действующей по расплюевскому правилу: «Я всякого подозреваю». Он против ничем не оправданной дискриминации старой интеллигенции «скопом», по формально-учетным признакам. Он настроен оптимистически и верит в то, что пути наших лучших художников обязательно сойдутся с Октябрьской революцией уже в недалеком будущем. Напомню, что в той же реплике сердитому критику он пишет, что смешно было бы «ценности из достояния прошлого», не без труда сохраненные «во время гигантских бурь Октября настоящего», отдать на суд и милость «маленькому театральному октябрю». Хотя слова эти впоследствии часто цитировали, смысл их истолковывался не всегда точно.

Положение все больше запутывалось. Нарастающее сопротивление противников реформы Мейерхольда и вызывающие, с прямой угрозой насильственной расправы, речи его соратников, представителей его идеологического штаба (несколько позже Луначарский напишет: «… его окружали частью горлопаны, частью люди, страдавшие в то время корью “левизны” до умопомрачения»[[309]](#footnote-310)), создали в театрах атмосферу вражды и нетерпимости, которая в немалой степени {316} повлияла на политику Мейерхольда — руководителя ТЕО. Он окав алея как бы между двух огней: с одной стороны — глухая стена недоброжелательства, тактика оттяжек и выжидания, страх перед всякими переменами (слишком много их уже было) либо щегольство наиновейшей послевоенной европейской модой, философия бесконечности искусства и конечности революции, с другой стороны — голоса подстрекателей из его окружения, левацкий экстремизм нечаевского толка теоретиков «Театрального Октября», их поход против интеллигенции, оглобля как символ руководства. И Мейерхольд, только что обретший благословенную свободу (clarté), заметался и стал «подвинчивать гайки», не теряя ори этом веры в свою революционную миссию.

Как я уже писал, тон его доклада «Уязвимые места театрального фронта» был сосредоточенно-спокойный, скорее информационный, чем директивный. Спокойным было и его заключительное слово на этом памятном диспуте; в критические минуты, если очень того хотел, он знал, как держать себя в узде. Но сколько скрытой ярости и непреклонной воли было в этом спокойствии. В сознании своего долга перед революцией и своей непререкаемой правоты он говорил: «Я очень рад, что мы дискутируем, потому что мы наконец увидим, в чем дело, увидим этот раскол налицо. То, что мы сделали в других областях, нам еще не удалось сделать в области театра. В других областях этот раскол определился вполне. Кто не с нами, тот против нас. Буржуазия будет на одной территории, а пролетарская публика будет увлекаться тем, что не имеет ничего общего с буржуазным»[[310]](#footnote-311). Курс его обозначился до конца: только классовое размежевание на сцене и в зрительном зале откроет путь «Театральному Октябрю». Он ждет этого момента «очищения» и торопит его, и 27 января 1921 года в № 80 – 81 «Вестника театра» появляется статья «Гражданская война в театре», в которой в итоговой формуле выражены некоторые уже знакомые нам взгляды Мейерхольда.

В наших архивах сохранилось не много документов, относящихся к истории «Театрального Октября», {317} если не считать выступлений самого Мейерхольда. Возможно, так случалось потому, что состав его сотрудников был случайным, пестрым и очень текучим. Уже позже, задним числом, появились работы, излагающие с известной последовательностью теоретическую позицию «Театрального Октября», — назову, например, очерк И. Аксенова «Пять лет Театра имени Вс. Мейерхольда», на который я уже ссылался. Тем большее значение приобретает для нас статья «Гражданская война в театре» — она интересна и как документ времени и как политическая декларация Мейерхольда и его группы. Сперва в ней коротко говорится о том, что произошло в русском театре начиная с октября 1917 года вплоть до мейерхольдовских реформ, и далее — это главная ее тема — о том, что происходило в сезон 1920/21 года, когда наконец «грянул наш запоздавший Октябрь». В первый период кризиса идей и разброда сил интеллигенция, напуганная размахом событий, ищет выхода в спасительной инерции — как-нибудь переждать, как-нибудь оттянуть развязку, и пока что «театры поигрывают, зрители посматривают»… Мейерхольдовская реформа, как буря, врывается в этот застойный мир: все приходит в движение, все летит кувырком. В этот момент взрыва классовая война никого не минует, происходит поляризация сил, вчерашние нейтралисты, колеблющиеся, выжидающие, теперь открыто примыкают к лагерю контрреволюции; в предчувствии смертельной опасности архаисты и модники, западники и почвенники протягивают друг другу руки, сколачивается коалиция московских театров с далеко идущими подрывными целями… «Вестник театра» не жалеет красок, и картина рисуется угрожающая.

Какие же факты скрываются за этими тревожными словами старого еженедельника? Разве только то, что «под святым покровом ассоциации Гостеатров», оставив прежнюю вражду, «возлегли на лоне академизма А. Я. Таиров вкупе с А. И. Южиным». И того только! Зачем же такой шум? Несомненно, что идеологическая война захватила в те годы и область театра. Достаточно сослаться на письмо ЦК РКП (б) «О Пролеткультах», напечатанное в «Правде» 1 декабря 1920 года. {318} Или вспомнить, какое влияние оказали философы-богоискатели на теорию очень популярных в эпоху военного коммунизма массовых празднеств. Или привести часто звучавшую тогда на диспутах евреиновскую формулу театра как «реальности, высшей чем сама реальность». Кстати, о Евреинове. В дореволюционные годы Мейерхольд не раз его поругивал, однажды весьма небрежно отозвался о его Старинном театре и все-таки считал своим единомышленником, поскольку он был яростным противником старого натуралистического театра; нравились ему и чудачества Евреинова, «его тоска о театрализации жизни». По старой памяти в бытность руководителем ТЕО, в том же декабре 1920 года, он предложил ему стать во главе Театра РСФСР 2‑го. Евреинов отверг заманчивое предложение, вежливо сославшись на свою занятость — он пишет давно им задуманную книгу «о зачатках древнерусской трагедии»[[311]](#footnote-312). В том же фонде хранится и другое письмо Евреинова, написанное в марте 1921 года, в котором он просит заступиться за него и похлопотать, чтобы его обеспечили академическим пайком, намекая, что в ином случае уедет за границу («чего бы мне вовсе сейчас не хотелось»), где ставятся его пьесы и издаются его книги. Мейерхольд был удручен: он видел в поведении Евреинова скрытую форму саботажа близкого ему когда-то круга артистической интеллигенции. Мы могли бы назвать и примеры явного саботажа в театральной среде тех лет. Но при всем том были ли тогда объективные основания так сгущать картину действительности, как это сделал «Вестник театра»?

Почему же журнал на это пошел? Видимо, потому, что Мейерхольд и работники ТЕО были искренне убеждены в том, что им принадлежит *гегемония* в русском театре, что их позиция самая революционная и единственно революционная, не допуская даже мысли, будто рядом с ними может существовать, пусть в обновленном виде, искусство Южина или Таирова. Не надо преуменьшать заслуг Мейерхольда, он первый в нашем театре поднял знамя Октябрьской революции. Однако даже по праву этого первенства монопольно представлять ее интересы в искусстве он, естественно, {319} не мог. Это была безосновательная претензия, но претензия, прозвучавшая явственно. «Гражданская война в театре бушует вовсю, — писал “Вестник театра”. — Революционные отряды неудержимо рвутся в бой — и над каждой отвоеванной у противника позицией они водружают пылающее знамя “Театр РСФСР”. И как та, другая, “большая” гражданская война, она не может не кончиться победой театрального “советовластия”, когда все театры станут называться и быть на деле “театрами РСФСР”».

Все театры должны называться одинаково! У всех театров должен быть твердо установленный репертуар, и тех режиссеров или актеров, кто вздумает ставить, например, Чехова, придется призвать к порядку! Все театры, по образцу «Зорь», должны перейти к упрощенным декорациям! Все театры должны обратиться к акробатике и расплеваться с психологией!.. И эти правила диктует Мейерхольд, однажды сказавший, что идея прекрасного для него связана с многообразием. Зачем же он навязывает искусству эту униформу? Не потому ли, что *спорит со своим прошлым* и самим собой? Вспомните, как во времена «Дон Жуана», осуждая рыночную моду и «критерии улицы», он выдвигал понятие красоты как редкости, представляющей духовную ценность уже в силу своей неповторимости. Теперь он открещивается от этой «поэтики раритетов и уникумов», от «Мира искусства», от манерности рококо, от «музейной канители» и ведет борьбу за массовость под лозунгом уравнительности. Его логика очевидна: на войне все должно быть как на войне; искусство не составляет исключения из общего правила, вот почему и нужна «программа подравнивания» с ее неумолимыми законами повторяемости. Он поставил «Зори», отказавшись от иллюзорной изобразительности и стилизаций, так следует поступать и всем другим театрам. Из этих опытов-исканий рождается образ новой мейерхольдовской эстетики с ее предписанными стереотипами. В их преднамеренной нивелировке ораторы и литераторы из «Театрального Октября» увидели знамение эпохи, то равенство по модели казармы, которое они предлагали как последнее слово революционной науки. (Энгельс в «Анти-Дюринге» писал, что всякое требование равенства, если оно идет дальше уничтожения классов, «неизбежно приводит к {320} нелепости»[[312]](#footnote-313).) Мейерхольд не претендовал на научные открытия, в его программе на этот раз было больше революционного чувства, чем революционной теории, но в руководстве ТЕО он вел линию своих «знаменосцев» — линию обезличивающего равенства. Признаем теперь, в свете последующих событий, что он заблуждался, был нетерпим, негибок и напорист в своем комиссарстве, но признаем также, что намерения у него были наилучшие и самые искренние.

Художник Ю. Анненков в проникнутой духом ненависти к революции книге воспоминаний, вышедшей в Нью-Йорке в 1966 году, хотя и называет себя другом Мейерхольда и как будто был им и на самом деле, пытается представить его «Театральный Октябрь» как хитрый камуфляж, как еще одно воплощение старой темы маскарада: «… эти фразы, эти “боевые лозунги” казались Мейерхольду не более чем флагами, прикрываясь которыми он сможет наконец строить новые формы театрального выражения». Мемуарист на том не останавливается и с некоторым, я сказал бы, злобным самодовольством излагает следующую концепцию революционности Мейерхольда. Вдумайтесь, пишет Анненков, и вы убедитесь, что это сплошной блеф и притворство; революция как социальное явление ничуть не интересовала Мейерхольда, он относился к ней равнодушно, и если в конце концов присоединился к ней, то с тайным умыслом выторговать за то право на неограниченный эксперимент.

Какой неизобретательный вымысел, все поставивший с ног на голову. Несомненно, Мейерхольд связал свою судьбу с революцией потому, что ждал от нее свободы для творчества, и в этом нет ничего предосудительного, таким был путь многих русских интеллигентов, например Павлова или Станиславского. Об этом написана пьеса Погодина «Кремлевские куранты». Но революция принесла Мейерхольду, как мы уже писали, еще и внутреннюю свободу, разомкнув круг отчуждения и одним ударом разрубив те узлы, которые до того надо было мучительно распутывать; именно потому он и пошел за ней до самого конца. Добросовестный исследователь или мемуарист не может уйти от того факта, что эстетика Мейерхольда эпохи военного {321} коммунизма, какой она ни казалась бы нам уязвимой и какой уязвимой она ни была, в основе всех основ преследовала одну цель — *заставить искусство жить по законам революции*. Эти попытки могут нас отталкивать своей неуклюжестью, но смысл их, повторяю, был один — сблизить искусство с революцией до полного их слияния.

Несколько позже мейерхольдовская идея массовости искусства приняла такие гиперболические формы. Выступая на совещании рабкоров 17 ноября 1924 года, он говорил: «Мы уже накануне того момента, когда выйдем на открытый воздух. Скрипка Паганини и знаменитые Страдивариусы ни к черту не будут годны. Дайте нам такие трубы, чтобы, когда мы затрубим, было слышно на всем земном шаре»[[313]](#footnote-314). Эта гигантомания с покушением на наследие мировой культуры могла бы показаться несносной риторикой, если бы Мейерхольд не жил тогда в ощущении близости грандиозных революционных потрясений, которые вот‑вот изменят условия существования всего человечества. В том же выступлении у рабкоров в совершенно деловом тоне он говорил о предстоящих гастролях — куда поедет театр и что повезет: «Вряд ли мы сможем сыграть “Д. Е.” в Лондоне и Нью-Йорке. Берлин нас, может быть, с грехом пополам пропустит. Мы тут выждем некоторое время и поедем за границу через два‑три года, когда мы получим приглашение не от Юза и Макдональда, а получим от наших товарищей, которые за два года во всяком случае захватят власть во всех странах»[[314]](#footnote-315). Можно удивляться наивности прогнозов Мейерхольда, его непониманию реальной политической ситуации в мире, можно осудить его прекраснодушие и утопизм, но нельзя усомниться в его бескорыстной вере в близость мировой революции. Для политика этого очень мало, для художника в те дни это уже кое-что…

Надо заметить, что Октябрьская революция привлекала Мейерхольда не только романтикой мировых потрясений; он искал близости с ее будничным, текущим днем. Перед нами опубликованное в «Вестнике театра» (№ 82) письмо Мейерхольда Самарской губернской {322} теасекции. На этот раз он ничего не предписывает, делится наблюдениями и приглашает порассуждать вместе с ним. Тема письма небывалая в анналах театра: экономическое положение страны и какие из того следуют выводы для искусства. «Надо помнить, что мы при налаживании внешней торговли с Западом и Востоком, не имея возможности расплачиваться золотом, вынуждены будем широко использовать систему товарообмена, — начинает издалека Мейерхольд и продолжает: — Следите за известиями “Экономической жизни” и вы там найдете: комиссией использования при ВСНХ назначен Наркомвнешторгу для товарообмена с Персией в 1921 году один миллион аршин шелковой ткани. Ну, окажите, поднимется ли рука у любого режиссера РСФСР тратить шелка на сцену, когда они нужны нам в таком количестве сегодня для Персии, завтра для Армении, послезавтра для Турции? Та же самая Комиссия назначила Наркомпроду для снабжения Советской Армении и населения Азербайджана ткани хлопчатобумажной и бельевой — 14 миллионов кв. аршин, ткани одежной и подкладочной по одному миллиону 50 тысяч кв. аршин и ниток 1220 гросс». Назвав эти внушительные шифры, Мейерхольд, в контраст им, предлагает познакомиться с докладными записками местных теасекций и подсчитать, сколько все они требуют холста, бумажных тканей, шелков, ниток и т. д. и т. д. — и «вы поймете, — добавляет он, — если все это действительно дать израсходовать театрам, чем мы будем расплачиваться с иноземными купцами».

Аспект здесь взят государственный: в разоренной, нищей стране, только что вышедшей из войны, преступно изводить на нужды театра, содержание которого и так обходится в многие миллиарды (в 1921 году 29 миллиардов, на восемь миллиардов больше, чем университеты и научные учреждения), дорогие ткани, составляющие важную статью экспорта. Преступно и, добавьте к тому, бессмысленно, потому что театру подвластны любые иллюзии, любой обман чувств. В доказательство чего Мейерхольд даже придумывает специальный термин — *богатая видимость*, то есть нечто внушительное на глаз, хотя материально неосязаемое; требуется самая жалкая костюмировка, какие-нибудь тряпки, лоскутья, ленты, стеклярус и т. д., {323} чтобы мир на сцене предстал перед аудиторией в ослепительном сиянии красок. Мейерхольд знает много способов, как спрятать бедность в театре и инсценировать расточительную роскошь. Но он все чаще задумывается о том — а зачем эти инсценировки, зачем эта богатая видимость, эти шелка и их расхожие эрзацы?

В самом деле, рассуждал он, революционный театр не может развиваться по законам мирной эволюции; что ему, например, заимствовать у своего ближайшего предшественника — театра сплина, театра иллюзии, театра успокаивающих, мягких, приглушенных тонов? И какой смысл в «богатой видимости», если вкус современного зрителя оскорбляют «узорчики, разводики и красочки», ему обязательно подай фактуру, плоть вещей, «ощущение материалов в игре их поверхностей и объемов». И он приходит к выводу, что психологический театр с его иллюзионистской техникой нельзя исправить, его нужно сломать! Следует раз и навсегда провести границу между театром, «ориентированным на революцию» с его динамическими конструктивными формами, и театром, «ориентированным на эстетику», с его рутинной старозаветной декоративностью.

У понятия *антиэстетики*, которое отстаивает Мейерхольд, мало общего с современным его толкованием; он придает ему значение преимущественно полемическое. Он осуждает традиционную эстетику как нечто благополучно-бесполезное, гурманское и противное образу мысли аудитории 1920 – 1921 годов. Сторонник искусства жизнестроения, которое вмещает в себе элементы школы, газеты, политбеседы, производственного инструктажа и т. д., он спокойно выслушивает упреки в утилитаризме, потому что видит назначение театра в служении текущему дню революции.

Я коснусь здесь только двух пунктов в его программе и практике антиэстетического спектакля — условно назову их так: *эффект информации* и *теория волевой зарядки*. Начну с информации. Уже в «Зорях» Мейерхольд пытается ввести театр в поток большой политики. 18 ноября 1920 года на очередном представлении этой пьесы разыгрывается одна из самых памятных интермедий в истории русской сцены. Актер, игравший Вестника, в пятой картине, отступив от текста и своего образа, сказал, обратившись к зрительному {324} залу, что события, описанные Верхарном, бледнеют перед тем, что произошло в действительности, на полях гражданской войны, и прочитал донесение Реввоенсовета Южного фронта о взятии Перекопа и разгроме Врангеля. Воодушевленный зал ответил овацией, все встали, гремели аплодисменты, пели революционные песий, а самое удивительное, что эта длившаяся довольно долго народная манифестация не отразилась на художественной цельности спектакля, и, как писала 21 ноября 1920 года газета «Коммунистический труд», не было «никакого ощущения перерыва действия».

Это классический, вошедший в хрестоматии пример «эффекта информации» в режиссуре Мейерхольда. Он гордился тем, что нашел такую форму вторжения политики в искусство, и рассматривал интермедию в «Зорях» как прообраз театра-трибуны, где хроника революционных событий станет органическим элементом сценического действия. Такие попытки политического осовременивания старых и новых пьес предпринимались и позже. Известно, что в тех же «Зорях» по случаю шестнадцатой годовщины Кровавого воскресенья (события 9 января) тот же Вестник в сцене на кладбище произнес краткое слово о массовом расстреле мирной демонстрации петербургских рабочих. Зал встретил сообщение Вестника со вниманием, но без особого чувства: в конце концов, это была только историческая справка, вмонтированная в текст по календарному признаку. Тот праздничный взрыв чувств, который произошел на спектакле 18 ноября, больше не повторялся. Для эффекта информации, очевидно, нужны были чрезвычайные события, равные по значению штурму Перекопа. А в будни, даже если это были будни революции, включение политической хроники в сферу искусства редко себя оправдывало. И со временем Мейерхольд должен был с этим согласиться.

Более устойчивой оказалась теория волевой зарядки, то есть подхлестывания, взнуздывания, или, как писала тогда критика, эмоционального потрясения зрителя, для того чтобы он мог извлечь из театральной игры уроки уже «наутро после спектакля». Подобно Маяковскому и вслед за ним Мейерхольд говорил: «Все совдепы не сдвинут армий, если марш не дадут {325} музыканты», — и ценил искусство в зависимости от быстроты реакций аудитории. Это понимание эффекта театра как толчка к действию, как волны возбуждения, требующего немедленной разрядки, проходит через многие выступления Мейерхольда и последующих лет. В сентябре 1929 года в докладе «Пятилетка и расстановка сил на театральном фронте к 1930 году» он требует, чтобы театр создал «целый ряд таких моделей», которые через «своеобразную фантасмагорию театральности» направили бы усилия зрителей в сторону рационализации производственных процессов, противопоставляя эту службу моделей с ее «короткой отдачей» расплывчатой общегуманистической программе режиссеров академического направления. Значит, и на рубеже 30‑х годов Мейерхольд не отказался от теории зарядки. Но в этом случае он придает своим моделям форму «своеобразной фантасмагории» и с теми или иными оговорками возвращает искусству его права. Конечно, ему нелегко уйти от схемы агитационного спектакля при тех конкретно-текущих задачах, которые он ставит перед театром, при его эстетике «ближнего прицела». Но в том-то и суть, что в конце 20‑х годов эстетика и революция для него понятия не антагонистические.

Еще за два года до того, в 1927 году, в № 8 «Жизни искусства» был напечатан отчет о заседании научно-художественной секции Государственного ученого совета, где произошел такой обмен мнений: представитель редакции «Нового зрителя» Орлянский, полагая, что театр должен быть «аккумулятором энергии, заряжающим зрителя и внушающим ему веру в силы революции», осуждал как спектакли упадочные «Дни Турбиных», «Зойкину квартиру» и мейерхольдовского «Ревизора», поскольку они «не заряжают, а, напротив, разряжают» зрителя. Защищая свое детище, Мейерхольд ответил, что «зарядка вещь хорошая, но одной ее еще мало», нужен еще свет искусства, художественная техника, «современный репертуар, но репертуар культурный». И это были не случайные аргументы в его полемике.

Весной того же 1927 года, выступая в Баку, он сказал, что «все-таки эстетизм не отрицает» и что красота в искусстве ему дорога, и вот как он вернулся к мысли, что прекрасное разнообразно: «Когда {326} и приехал на Прохоровскую фабрику, к текстилям, то вот я там изменил свою точку зрения в отношении отрицания всего красивого на сцене. Я задал вопрос: почему так много тратится труда на то, чтобы то с цветочками ситцы делать, то так, то сяк делать, а не сделать два сорта; для женщин серый, для мужчин синий, и тогда не нужно было бы тратить столько труда. А мне старый рабочий отвечает, — тогда крестьяне не станут покупать, потому что крестьянам очень нравится, особенно крестьянке нравится появиться перед женихом вот в таком вот, с лепесточками. Я понял, что действительно эстетическая проблема не так-то просто решается, не одним росчерком пера Маяковского или Третьякова. Вы такого настроите, что ни один крестьянин к вам не придет, и вместо построения революционного театра построите театр для того же самого нэпмана»[[315]](#footnote-316). Притча поучительная. Жаль только, что мы не знаем, когда точно произошел перелом в его отношении к «красивому на сцене». Но ведь и в острый период реформ, как только Мейерхольд — упразднитель эстетики — обращался к практической режиссуре, он испытывал потребность в художественных мотивировках. По мере же того, как складывался быт революционного общества и приобретал хотя бы относительную устойчивость порядок советской жизни, теория волевой зарядки в ее первоначальном, исключающем всякое соотношение с эстетикой, виде теряла свои позиции, хотя публично Мейерхольд от нее никогда не отказывался. Счет шел теперь в других измерениях, затрагивая весь комплекс отношений человека и общества; и ведению искусства подлежали не только поступки «наутро после спектакля», но основы нравственности в ее социальном преломлении. И, отвергая эстетику, Мейерхольд не мог уйти от нее и от ее средств воздействия.

Впрочем, и в период «Театрального Октября» он не смог до конца порвать с эстетикой. После недолгой паузы вновь ожили некоторые старые его идеи, в свете революции много выигравшие в масштабах. Это была прежде всего идея новой *архитектуры театра*, в корне меняющая характер сценического действия {327} и его иллюзорную технику, а также ранговой, сословное, антидемократическое деление зрительного зала. Правда, эта идея больше принадлежала будущему, чем сегодняшнему дню, потому что связанные с ней материальные затраты были не по силам обществу, только подымавшемуся после испытаний войны и хозяйственной разрухи.

Это была также идея *воспитания нового актера* — импровизатора, физкультурника, гистриона, мастера на все руки — певца, рассказчика, акробата и, если есть в том нужда, канатного плясуна, актера, чей дух, не отягощенный неврастенией и психологическими комплексами, находится в полной гармонии с здоровым телом. (Весной 1921 года в статьях Мейерхольда появляется понятие биомеханики.)

Это была, наконец, идея *синтеза искусства*; в спектаклях головинского цикла 10‑х годов она уже нашла широкое применение — теперь к пограничным с театром искусствам прибавился и цирк с его эквилибристикой и клоунадой (Мейерхольд говорил, что в цирковом зрелище есть героическое начало). Я особо выделяю тему цирка, потому что с нее начались в послеоктябрьских постановках режиссера поиски динамических форм действия и новых современных ритмов. Его давно удручал контраст между жизнью современного города, захваченного лихорадкой движения, и театром, застрявшим в медлительном XIX веке, но урбанизм Мейерхольда был скорее теоретический, чем практический, и в его дореволюционных работах ничем серьезно себя не обнаружил. Теперь все было иначе, ведь в большом социальном плане он воспринимал революцию как победу индустриального начала над патриархальной отсталостью старой России, как приход машинного века, как высшую рационализацию форм быта и искусства. Но полной ясности в этом вопросе у него не было.

На первом «понедельнике» «Зорь» он говорил, что «современный театр хочет выйти на открытый воздух. Мы хотим, чтобы нашим фоном были или железная труба, или море, или что-то, построенное новым человечеством»[[316]](#footnote-317). Чтобы прояснить это смутное «что-то», он приглашает к сотрудничеству кубистов {328} и супрематистов; примерно тогда же в «Вестнике театра», в статье Мейерхольда, Бебутова и Державина, появляется ссылка на Маринетти, предлагавшего, во славу века скоростей, поставить на службу театру «технику машинизма». Призыв этот не остался без ответа. Снова, как будто споря с самим собой, со своим неподвижным театром начала века и его «полюсом статики», Мейерхольд строит динамические конструкции едва ли не во всех своих спектаклях первых послереволюционных лет. Об этом движущемся по плоскости и по вертикали, сверкающем огнями прожекторов, заполненном индустриальным шумом, напоминающим то заводской цех, то арену цирка, театре написаны многие тома, и в памяти последующих поколений Мейерхольд той поры остался художником футуристической техники, который хочет во что бы то ни стало ошеломить, а если можно, эпатировать зрителя. Что же — это правда, но не вся правда.

В большой серии устных и печатных выступлений Луначарского, посвященных послереволюционному Мейерхольду и его театру, я бы хотел выделить статью, напечатанную в апреле 1926 года в «Известиях», в которой подробно говорится о связи «режиссера-директора» с революцией и об изменчивости его натуры, знаменующей изменчивость самой среды. Связь эта очевидна и проста и заключается «частью в сознательной, частью в подсознательной чуткости Мейерхольда»[[317]](#footnote-318). В более или менее спокойные периоды истории восприимчивость художника к внешним событиям не представляет особой трудности, иногда, сталкиваясь с явлением моды, она даже требует внутреннего сопротивления. Другое дело — революционные взрывчатые периоды истории с их мучительным процессом переосмысливания ценностей, когда идти вровень с меняющимся веком по силам только большим художникам. В такие кризисные годы в полной мере и обнаружила себя отзывчивость Мейерхольда-режиссера, его «обратная связь» с эпохой. В чем же увидел Луначарский его чуткость? Во-первых, в том, что он усовершенствовал {329} футуризм, эту «младобуржуазную форму искусства», и довел его до высокой виртуозности; во-вторых, в том, что беспокойные, шумные ритмы футуристического искусства, его урбанистическую «джаз-бандную» технику он поставил на службу «плакатно-митинговому периоду нашей революции». Согласимся с версией Луначарского: футуризм в театре Мейерхольд действительно улучшил, довел до степени виртуозности и приспособил к требованиям текущего момента. Но остановился ли он на этом? Мы убеждены, что он пошел дальше. В качестве доказательства я приведу свидетельство Игоря Ильинского, очень существенное для нашей темы.

«Я уже видел макет к “Зорям” художника В. Дмитриева, представлявший собой “абстрактное” нагромождение кубов, жести и фанеры. Мне также захотелось играть в *футуристическом стиле*», — пишет Ильинский в своих мемуарах. И он придумывает «грим, или, вернее, маску на лице, состоявшую из приставного носа и нескольких плоскостей», чтобы во время монолога своего исступленного героя сорвать эту маску и бросать в публику отдельные ее части, а затем и цилиндр. «Вскоре состоялся показ сделанного Мейерхольду. Я бросал в партер цилиндр и еще какие-то атрибуты». Ильинский думал поразить Мейерхольда своей выдумкой, а ему сообщили, что Всеволод Эмильевич не принял его рисунка роли, хотя и похвалил за темперамент. «Я, — продолжает Ильинский, — обиделся и уже хотел отказаться от роли. Тогда Мейерхольд на следующей репетиции сказал мне: “Товарищ Ильинский! Я ставлю "Зори" не в том стиле, в котором вы хотите играть. Все мизансцены у меня очень скупые, спектакль должен быть монументален. Ваш выбег и ваши метания не годятся, хотя они интересны и талантливы. Я прошу вас стать у этого куба, упершись в него спиной, с раскинутыми руками и взглядом, устремленным в пространство. Вот так и выпаливайте свой монолог”»[[318]](#footnote-319). Что же получается? Эксцентричный выдумщик, готовый низвести искусство до уровня «веселого допинга», ниспровергатель-футурист, из наследия прошлого взявший только мюзик-холльные трюки, {330} на одной из первых репетиций первого спектакля Театра РСФСР говорит, что он против шутовства и клоунады, даже самого высшего класса, потому что его спектакль задуман как монументальный и приемы актерской игры должны быть строгие и внушительные, как того требует исторический момент.

Откуда же это стремление к монументальности и строгости? Не так ли отозвалось участие Мейерхольда в событиях революции? Не следует преувеличивать значение его эпопеи на юге России в 1919 – 1920 годы; в богатой потрясениями и переменами жизни Всеволода Эмильевича это был только эпизод. Но вспомните, что Ленин в 1919 году уговаривал Горького переменить обстановку, среду, место жительства, уехать из Петрограда и где-нибудь в деревне, на провинциальной фабрике или на фронте *простым наблюдением* «отделить разложение старого от ростков нового»[[319]](#footnote-320). Мейерхольда не надо было уговаривать менять обстановку; по стечению не зависящих от него обстоятельств оторванный от привычного быта столиц, он получил возможность «*наблюдать внизу*»[[320]](#footnote-321) революционную Россию. И не просто наблюдать, но и посильно участвовать в ее строительстве. Как политик во время скитаний он мало чему научился, и это вскоре выяснилось на примере его театрального администрирования, но для своего искусства некоторые уроки из новороссийского опыта он извлек.

Устремившаяся в театры массовая аудитория диктовала свои требования, и надо было сразу на них ответить. Как же именно? Проще всего было отбросить академическую традицию с ее замедленными ритмами прошлого века по явному их несоответствию ритмам революции. Но ведь и футуристическая утопия не имела ничего общего с той провинциальной, делавшей первые шаги на пути к революционному возрождению Россией, которую Мейерхольд знал не понаслышке. Какая пропасть отделяла этот вздыбленный быт от щегольского урбанизма столичной сцены с ее непрерывно движущимися лифтами и светящимися вывесками-плакатами! Мейерхольд {331} не мог об этом не задуматься и все-таки выбрал футуризм, потому что его абстрактные формы, по распространенному тогда предрассудку, могли вместить в себе образность революции, в то время как психологически-бытовой театр был слишком связан с реальностью ушедшей эпохи, с ее житейской сутью, чтобы сдвинуться с точки неподвижности. Но в рамках футуризма Мейерхольду сразу стало тесно, и уже в «Зорях» он переступил эти рамки.

В этом спектакле было много непонятного и даже несуразного. Известно, как отрицательно отнеслась к нему Н. К. Крупская, осудив в «Правде» режиссерскую переделку пьесы Верхарна и попытку перенести действие на русскую почву. Луначарскому не нравилось, что театр в «Зорях» тащит митинг на сцену, и беспредметные, взятые в геометрическом ракурсе декорации Дмитриева, и некоторые, ничем не оправданные режиссерские трюки, вроде «крышки рояля, которая летала по небу Оппидомани». Керженцев упрекал Мейерхольда в недостатке последовательности, в том, что он подчистил роль героя пьесы, но подчистил нерешительно, не до конца, и тот все-таки остался «проповедником уступчивости и соглашения». Газета «Гудок» обрушилась на «Зори», замечая, что художественное воспитание масс надо начинать на уровне общедоступности, а не «высшей математики» и т. д. Мы не вправе пройти мимо названной и не названной здесь критики и не посчитаться с ней. Наша задача только напомнить, что экспериментальное творчество Мейерхольда и в этом случае нельзя свести к альтернативе: черное или белое, плюс или минус; в такой однозначной шкале не уместится ни один из более чем ста поставленных им со времен Театра Комиссаржевской спектаклей. И следует напомнить, что два года спустя, в 1922 году, когда давно уже стихла сенсационность премьеры, Луначарский, вернувшись к оценке «Зорь», писал в седьмом номере журнала «Печать и революция»: «Пускай на сцене было слишком много крику, но были настоящие ораторы и революционный энтузиазм. Была новая форма, чистая, величественная, простая. Конечно, заря была еще бледная, но, несомненно, свежая алая зорька». Я подчеркну эти слова — чистая, величественная, простая форма. Значит, {332} театр в «Зорях» поднялся над футуризмом и его курсом на «обессмысливание искусства», по выражению Луначарского.

На репетициях «Бориса Годунова» в 1936 году Мейерхольд как-то признался, что ему часто помогают видеть мир «те очки, которые носил тот или иной большой художник», и привел пример «Дамы с камелиями», театральный образ которой он нашел «через очки» Ренуара и Мане[[321]](#footnote-322). Глазами какого художника он мог взглянуть на мир в «Зорях»? Для поэзии Верхарна легко было бы подобрать подходящие модели, но ведь за текстом и поверх текста «Зорь» Мейерхольд хотел разглядеть черты нашей революции, а здесь уже никаких прецедентов не существовало и полагаться можно было только на самого себя. Он выбрал старую, более чем двадцатилетней давности, пьесу бельгийского драматурга, потому что ее события затрагивали судьбы целых народов, сражающихся армий, войны и мира, и, хотя действие в этой социальной утопии происходило в некоей условной и гипотетической Оппидомани, в полной отрешенности от истории, самый его размах, по плану режиссера, должен был вызвать живые ассоциации с современностью. С этого он и качал — с масштаба событий, с их всеобъемлемости, и сразу понял, что одно из обязательных условий такой широты картины — ее порядок и последовательность развития.

В идеале, рассуждал он, было бы правильно в какие-то решающие моменты драмы Верхарна вывести на сцену по крайней мере двадцать тысяч человек, но, поскольку по условиям театральной техники это невозможно, лучше ограничиться всего несколькими актерами. Да это и надежней, ведь эффект массовости в театре вовсе не равноценен «эффекту числа». И, следуя за ремаркой Верхарна: «толпа действует, как одно многоликое существо», Мейерхольд убрал со сцены «болтающихся без дела и разъясняющих действие персонажей». Его борьба за осмысленный порядок шла в нескольких направлениях: она коснулась и его самого, хотя он так и не справился со своей эксцентрической выдумкой; она коснулась и актерских приемов, что нам теперь известно {333} на примере репетиций с Ильинским; она коснулась и пьесы, очень запутанной, со многими темными местами у автора. Мейерхольд знал, что он обязан объяснить не только зрителю, но и самому себе исторический смысл того, что происходит на сцене, хотя в образах-аллегориях Верхарна разобраться было не просто. Не просто было даже разместить действие, и, чтобы устранить путаницу в чисто пространственной ориентации, он приложил к режиссерскому комментарию карту-схему, где точно было обозначено расположение враждующих сторон и особо город Оппидомань. Он хотел точности, художественной логики, он хотел в стихию народного движения внести начало гармонии; нельзя сказать, что это ему удалось в «Зорях», но тенденция наметилась именно такая, и продолжение она нашла во второй редакции «Мистерии-буфф».

Заметьте при этом, что порядок в «Зорях», по планам Мейерхольда, не должен быть будничным, напротив, он должен быть праздничным! Тема праздничности в его режиссуре первых послеоктябрьских лет решалась сперва теоретически. В тезисах, написанных еще в Новороссийске, он ссылается на Мишле, у которого есть интересные наблюдения относительно празднеств французской революции. К урокам революции 1789 года Мейерхольд обращается по разным поводам. Так, М. Левидов, например, рассказывал, что, когда в серии «Всемирной литературы» вышли в 1923 году «Письма» Марата, у Всеволода Эмильевича возникла мысль их инсценировать и разыграть в лицах. Возможно, он видел в этих письмах какие-то точки пересечения с современностью. Чему-то мог его научить и Мишле, но очень немногому, — ведь французский историк писал о массовых празднествах революции, не касаясь проблем собственно театральных. Как всегда в теории, Мейерхольд шел от отрицания: он был против праздничности старого театра с его обстоятельностью, церемонностью, бутафорией, с его паузами и декламацией актерской школы XIX века. В комментариях к «Зорям» сказано, что сценарий пьесы Верхарна в его переделке, «утратив тучность», приобрел «поджарое тело». «Поджарый» — Мейерхольд придавал этому слову метафорическое значение: таким динамичным, {334} подтянутым, мускулистым, безупречно натренированным должно быть его непринаряжанное искусство.

Непринаряженной должна быть и праздничность в «Зорях». Предчувствие катастрофы в «Маскараде» олицетворяла подчеркнутая импозантность обстановки, нарядность «пира во время чумы»; величию революции в «Зорях» не понадобилась такая богатая рама — это была праздничность на фоне материальной скудости. Если Вахтангов для «Принцессы Турандот» взял у революции блеск ее красок, то театральность Мейерхольда в «Зорях» казалась вызывающе аскетической.

Праздничная и аскетическая… Такой ведь была реальность русской жизни осенью 1920 года с ее взлетом духа и катастрофическим материальным оскудением. Благосостояние отставало от идей на целую историческую эпоху, и тем знаменательней, что в этой диспропорции современники видели один из романтических аспектов нашей революции и, не задумываясь, шли на жертвы и лишения. У Блока есть любопытная запись от 25 июля 1920 года — в этот день он писал статью о «Короле Лире» и в течение трех часов разгружал барку с дровами у бывшего Суворинского театра на Фонтанке, что отметил как факт вполне рядовой. В начале того же 1920 года Станиславский в напряжении всех сил вел репетиции «Каина», проявляя чудеса изобретательности, чтобы скрыть бедность постановочных средств, строя портативные декорации и заменяя черный бархат крашеным холстом; в марте 1920 года, перед генеральной репетицией «Каина», он просит Малиновскую не судить слишком строго эту постановку, потому что театр работал «при таких условиях, при которых никто другой работать бы не согласился»[[322]](#footnote-323).

Что же говорить о Мейерхольде: ему ведь не нужно было изыскивать средства для «богатой видимости» в театре; строгие краски эпохи военного коммунизма надолго стали красками его искусства. Постановщик «Дон Жуана» и «Маскарада» теперь отказывается от декораций вообще. Плоскости в «Зорях» своей геометрией как бы символизируют полное {335} безразличие Мейерхольда к образам материального быта. И легко понять, почему в юбилейном сборнике, вышедшем в Твери через три года, в 1923 году, его назовут «страстным аскетом», иконоборцем, поднявшим руку на все ценности старого театра. Теперь, спустя почти полвека, мы знаем, что эта иконоборческая версия не охватывает сложности явления. Ведь даже в период «Театрального Октября», отрицая эстетику, Мейерхольд с ней не расстается. И сквозь аскетическую форму «Зорь» прорывается дух *театральной* праздничности.

И если осовременивание социальных типов верхарновской драмы ему не удалось, то атмосферу революционного времени с его взрывами народной стихии, с его битвой идей, с его обрядностью он почувствовал, как никто до него в русском театре. Критика 20‑х годов это тоже отметила: «Со сцены прямо в глаза зрителей смотрит сама современность, не в мелочности и раздробленности ее происшествий, а в глуби и величайшей значимости ее пафоса, эмоций и стремительной приподнятости ее чувств и устремлений», — писал М. Загорский в 74‑м номере «Вестника театра», утверждая, что Мейерхольд нашел наше время в искусстве, почувствовал его ритм, прикоснулся к его «учащенному пульсу». Это свидетельство современника в одном смысле хочется уточнить. Революционность «Зорь», как мне кажется, шла не только от пафоса, слишком ораторского, слишком митингового. Соединить митинг с театром не удалось и Мейерхольду. Да и время для этого было упущено; как раз на диспуте о «Зорях» Луначарский говорил, что митинг устарел, что митинг умирает… Революционность «Зорь» для людей моего поколения — это прежде всего ощущение всеобщности перемен: уходит, надламывается, обрушивается целая историческая эпоха, из хаоса и руин рождается новая реальность, и мы тому счастливые свидетели.

И в дни выпуска «Зорь» и потом, уже гораздо позже, возвращаясь к верхарновской постановке, Мейерхольд не пытался ее приукрасить. На диспуте в конце ноября 1920 года он готов был согласиться с доводами оппонентов: «Пусть митинг, пусть монологи никуда не годятся», возможно, это действительно так, он не будет возражать, он убежден только {336} в том, что у Театра РСФСР есть свой надежная аудитория, признавшая спектакль. Пройдет несколько лет, и он упрекнет Дмитриева в том, что в «Зорях» ему не удалось уйти от влияний декоративных театров итальянского Возрождения и что, споря с иллюзионизмом, он застрял в «беспредметничестве» и т. д. Если судить по этим и некоторым другим замечаниям Мейерхольда, «Зори» — только проба сил, репетиция, разбег перед прыжком; другое дело «Великодушный рогоносец», от которого пошло развитие «всего “левого театра”»[[323]](#footnote-324). Нам, современникам, трудно принять эту схему — ведь с «Зорь» *все*, или почти все, началось в его театре.

Это первый опыт *осовременивания старой пьесы* в соответствии с потребностью времени, с его «заказом» (задолго до ЛЕФа Мейерхольд пользуется этим термином). От «Зорь» идет традиция «Леса» и «Ревизора» и идея первенства театра перед литературой — театру предоставляются неограниченные права, права литературы урезываются. «Мы уже не фетишисты, мы не стоим на коленях и не взываем молитвенно: “Шекспир! Верхарн!..”»[[324]](#footnote-325).

В «Зорях» Мейерхольд впервые отказывается от каких бы то ни было приемов декорирования натуры; здесь происходит крутой поворот от иллюзионистской парадности к аскетизму, от венецианских кружев «Дон Жуана» и золототканого занавеса «Орфея» к кумачу, бязи и фанере… Начиная с «Зорь» и вплоть до «Ревизора» курс Мейерхольда на демократизацию театра во всем, что касается изобразительных средств, будет идти под знаком великой экономии и полувоенной-полуспортивной «поджарости».

В «Зорях» впервые у Мейерхольда актеры играют без париков и грима. Пусть это новаторство было в некотором роде вынужденным, но шло оно в избранном им направлении — *детеатрализации* театра. Из воспоминаний Ильинского известно, что накануне генеральной репетиции «Зорь» неожиданно выяснилось, что часть париков еще не готова, а те, которые готовы, сделаны плохо, не в тон абстракциям художника и костюмам актеров. Это была катастрофа, но {337} Мейерхольд не пал духом и втайне даже обрадовался: сама судьба вмешалась в его планы, и, раз так случилось, — не лучше ли вообще отказаться от театральной маски? Кто знает, какой она должна быть в верхарновской постановке, соединившей в себе геометрию футуризма и монументальность античной драмы?

В «Зорях» политика впервые стала непосредственным участником действия; здесь начало мейерхольдовского «эффекта информации». Вспомните роль Вестника во многих ее воплощениях.

И, наконец, с «Зорь» начинается московская оседлость Мейерхольда. Отныне его связь с революцией будет неразрывной до самого конца; она пройдет через многие испытания, но ничто не подорвет ее устои. На этом можно было бы прервать эти заметки, ведь их тема — путь Мейерхольда к революции — как будто исчерпана: от старта «Зорь» идет уже его послереволюционное творчество. Но, собирая материалы о Мейерхольде, я познакомился с двумя документами, так ярко освещающими его отношение к революции, что, не считаясь с хронологией, приведу их в этом очерке.

Первый документ относится к 1928 году — очень трудному году в жизни Мейерхольда. Дела в театре шли все хуже и хуже, хотя в январе состоялась премьера «Великодушного рогоносца» (вторая сценическая редакция), а в марте он выпустил «Горе уму». Вызвавшая много шума грибоедовская премьера не решила ни одного вопроса: современных пьес не было, разброд в труппе продолжался, новое здание для театра не строилось, критика неистовствовала, Главискусство держалось уклончивой позиции, обходя острые углы. В поисках выхода Мейерхольд предложил, чтобы театр в сезон 1928/29 года отправился в зарубежную поездку, а тем временем положение как-нибудь прояснится. Наркомпрос не поддержал это предложение, справедливо полагая, что гастроли могут на какой-то срок отодвинуть, но не разрешить назревший кризис. Пока что Мейерхольд уехал лечиться на один из европейских курортов, там заболел и просил продлить срок действия его паспорта. В то время за границей оказался и Михаил Чехов, и по Москве пополз слух, что они оба решили эмигрировать и в Россию больше не вернутся. И вскоре {338} в печати поднялась дискуссий о судьбе Театра Мейерхольда: как с ним поступить — сохранить или ликвидировать? В дискуссии приняли участие столичные и провинциальные газеты и журналы и многие деятели искусства. Во главе одного отряда спорящих была «Комсомольская правда», утверждавшая, что Мейерхольд обязательно вернется и еще много сделает для нашего революционного искусства; во главе другого отряда был журнал «Новый зритель», требовавший свирепой расправы с Мейерхольдом и его театром. Из комплекта этого журнала я извлеку документ первый — письмо в редакцию известного драматурга.

Вот это письмо: «Говоря откровенно языком класса — я приветствую отъезд Чехова и Мейерхольда за границу. Рабочий класс ничего от этой поездки не потеряет. Можно даже с уверенностью сказать, что не Чехов и Мейерхольд уезжают, а, наоборот, советская общественность их “уезжает”. Для художника “иного” класса в Советской стране имеются все объективные данные для упадочных настроений, как и для пролетарского художника в капиталистической стране. С этой истиной могут не согласиться только те, у кого “рыльце” в буржуазном пушку, кто это “рыльце” покрывает социалистической маской, кто в области искусства играет роль меньшевика. Представителю взбесившейся и пресытившейся интеллигенции, каким является Мейерхольд, и представителю “прошлого” Чехову в страхе перед грозно наступающей и культурно растущей массой, являющейся современным зрителем, в страхе быть раздавленным этой массой — единственное спасение бежать»[[325]](#footnote-326). Нелегко поверить, что эту брань и отлучение в печати вызвал недостоверный слух, но так оно и было. Только Мейерхольд не внял угрозам драматурга, вернулся в Москву и поставил на протяжении примерно года «Клопа», «Командарма 2», «Выстрел» и «Баню».

А дальше произошло вот что.

В 1930 году он опять поехал за границу и в Берлине встретился с Михаилом Чеховым; судьба этого актера, как известно, сложилась трагически, он-то в {339} Москву не вернулся, стал эмигрантом и в своем добровольном изгнании не сыграл ни одной роли, которая была бы достойна его огромного таланта. При встрече Мейерхольда с Чеховым присутствовала только Райх, и мы ничего не узнали бы об их разговоре, если бы сам Чехов не рассказал о нем в статье, опубликованной в Нью-Йорке в 1955 году. Это второй документ, приобретающий особую значительность при сопоставлении с первым. Активное начало в берлинском разговоре принадлежит Чехову, он наступает и пытается внушить Мейерхольду, что ему ни в коем случае не следует возвращаться в Советский Союз. Мейерхольд терпеливо его выслушивает: «Он слушал молча, спокойно и грустно ответил мне так (точных слов я не помню): с гимназических лет в душе моей я носил Революцию и всегда в крайних, максималистских ее формах». И как бы ни складывались обстоятельства его жизни, в Советский Союз он обязательно вернется. «На вопрос мой “зачем?” он ответил: из честности».

В «Новом зрителе» пишут, что он взбесившийся мещанин, не союзник, даже не попутчик, и шельмуют как люмпен-декадента, без корней, без привязанностей, без почвы, а пристрастный и потому в этом случае заслуживающий особого доверия свидетель нам сообщает, что честность перед революцией была решающим мотивом его поведения.

Ответ Мейерхольда поставил Чехова в тупик: разве честность — это материальная категория, спрашивает он; ему кажется странным, почему Мейерхольд, великий художник, уплотнивший в своих образах «пустоту и бесцельность жизни» до кошмарной реальности, не смог победить в себе «большевизанствующего гимназиста».

Чехов предлагает свое объяснение его выбора. «Мне показалось, что причин этих две. Мейерхольд знал театральную Европу того времени. И ему было ясно, что творить так, как хотел он, как повелевал ему его гений, он не мог нигде, кроме России. Вторая причина уже чисто человеческая, личная — его отношение к Зинаиде Райх. Он любил страстно и преданно свою красавицу жену. Ее же преданность Советской власти казалась мне более глубокой и даже более искренней, нежели ее чувства к собственному {340} мужу. Все мои разговоры с Мейерхольдом в Берлине происходили в присутствии Райх. Попытки мои уговорить Мейерхольда остаться в Европе вызвали горячий протест с ее стороны». И далее Чехов с откровенностью, не оставляющей сомнений в достоверности этого рассказа, пишет, что Райх назвала его предателем и с присущей ей «внутренней силой, или, лучше сказать, фанатизмом, стала влиять на Мейерхольда…».

Чехов прав — Мейерхольд был искренне убежден в том, что только в революционной России он сможет вести театр так, как «повелевал ему его гений». И этот мотив безграничной свободы возможностей сблизил его с революцией, в чем нет ничего роняющего достоинство «большевизанствующего гимназиста». Верно и то, что он прислушивался к мнениям Зинаиды Райх, умной женщины и актрисы, оказавшей на него большое влияние в последние годы жизни. Но смешно думать, будто эти соображения и внушения определили его выбор между революцией и эмиграцией. Да и возникала ли перед ним такая проблема выбора? Ведь он не только «изгонял чертей», притаившихся в каких-то темных уголках человеческого сознания, чтобы придать злу очевидность и тем самым обезоружить его, как это казалось Михаилу Чехову. За судьбой человека Мейерхольд видел судьбу общества, движение истории и гордился тенденциозностью своего искусства. Великий разрушитель старого, он вслед за Маяковским хотел раскрыть «двери в будущее», понимая, что желанное будущее достанется нам не так-то просто. И это ничуть его не пугало, в атмосфере, насыщенной взрывами революционной эпохи, он дышал легко и свободно.

1967 – 1968

# **{341}** II Вахтангов, старая и новая «Турандот» Третий образ Шоу Две роли Астангова Абдулов на сцене Юдифь Глизер и ее биографы Юзовский — зритель и критик

## **{342}** Вахтангов, старая и новая «Турандот»

### 1

Театр Вахтангова возобновил «Принцессу Турандот»… Для нас, московских зрителей, начавших свою театральную жизнь в 20‑е годы, — это не просто очередная премьера. Слишком глубокий след оставила в памяти «Турандот» 1922 года. Это наша молодость, наши первые художественные искания, наши споры, затянувшиеся на долгие десятилетия. Смотришь новую «Турандот» и вспоминаешь старую. Почему мы так ее любили?

В литературе о Вахтангове часто повторяется одна мысль: он прожил мало и потому сделал мало, все у него было впереди. Конечно, по сравнению с семьюдесятью спектаклями Станиславского художественное наследство Вахтангова не кажется внушительным: несколько постановок, все наперечет, сперва в Первой, затем в Третьей студии МХАТ, «Гадибук» в студии «Габима» и, наконец, «Турандот». Да и по временя взлет Вахтангова длился всего одиннадцать лет — в марте 1911 года он вступает в труппу Художественного театра, в мае 1922 года артистическая Москва на Ново-Девичьем кладбище прощается с знаменитым режиссером. Пока только знаменитым. Мировое признание придет к нему уже после смерти — случай в истории театра едва ли не единственный. В 30‑е годы Луначарский назовет его «великим представителем творческих исканий», в 40‑е годы старый Макс Рейнгардт, эмигрировавший из фашистской Германии в Америку, напишет в письме к другу, что Вахтангов наряду со Станиславским олицетворяет в режиссуре {343} XX век. А в дискуссиях 50 – 60‑х годов Вахтангов — это уже целое направление в искусстве.

Говорят, что мировое признание принесла Вахтангову созданная им школа, преданность учеников, существование театра, продолжающего его традиции. Но ведь не все великие художники оставляют будущему свои школы, у многих есть подражатели и нет последователей. Вахтангов обладал по крайней мере двумя необходимыми качествами для главы школы — нравственным авторитетом и революционным пониманием задач искусства. Его нравственное влияние в труппе Художественного театра рано оценил Станиславский. Еще в сентябре 1916 года он писал Немировичу-Данченко, что польза от работ Вахтангова большая, «не только в педагогическом, но и в этическом смысле»[[326]](#footnote-327). Именно нравственные начала его личности, при всех прочих данных, давали ему, по убеждению Станиславского, право на лидерство в театре, на роль художественного вождя в будущем. Самое понятие нравственности в этом случае он толковал широко, включая сюда и отзывчивость Вахтангова к текущему дню истории. О его чувстве историзма надо сказать подробнее. А. Д. Попов в одной из последних статей[[327]](#footnote-328) превосходно доказал, что в революционности Вахтангова не было намека на мещанский радикализм, что к эксперименту его толкнула «наука отцов» и что поссорить его, даже посмертно, с учителями, с МХАТ, со всем прошлым русского театра не удастся никому. Но, продолжая эту мысль, Попов пришел к выводу, с которым нам трудно согласиться. Он писал, что всегда видел в Вахтангове «фигуру, синтетически завершающую театральные идеи», то есть художника, развивающего то, что уже существовало, продолжающего то, что уже было начато. Мы же убеждены, что Вахтангов принадлежит к типу художников-начинателей, предвестников будущего.

Вспомните, что он был в числе первых деятелей русского театра, открыто вставших на сторону Социалистической революции. По этому поводу есть красочное и не раз уже приводившееся свидетельство {344} Б. Е. Захавы, описавшего, как под влиянием простой уличной сценки, чисто зрительного впечатления (рабочий чинит трамвайные провода, поврежденные во время октябрьских боев), Вахтангов поверил в новую, большевистскую власть. Разумеется, это не было внезапным озарением, он уже давно и притом болезненно искал выхода из тупиков старого общества. Но характерен момент перелома, то, что с самого начала привлекает Вахтангова в революции ее *созидательный мотив* («Особенно поразили Вахтангова *руки* рабочего… *хозяйские* руки»[[328]](#footnote-329)).

В последующие годы в его дневниках появляются записи о революции-урагане, сметающем ветхие постройки человечества, о грозном возмездии и очистительном вихре, и надо сказать, что в этом стихийно-романтическом толковании революции был он несамостоятелен. Оригинальность и масштабы его искусства определились тогда, когда он увидел в Октябрьской победе ее великолепную праздничность, ее «солнечность». Так, возможно, того не подозревая, Вахтангов вступил в полемику с Мейерхольдом, чьим громадным талантом он не уставал восхищаться. Но позиции у них были разные, совсем разные.

В те первые послеоктябрьские годы Мейерхольда захватили великие разрушительные задачи революции, равно как и ее благородный аскетизм, вызванный условиями военного коммунизма. Его эстетический идеал был насквозь полемичен, он спорил с прошлым, в том числе и со своим собственным прошлым, противопоставляя утонченности и нарядности символистского искусства нарочитую сухость и грубый плакатный лаконизм своих послереволюционных спектаклей. И вместо величественной красочной гаммы «Маскарада» мы увидели оголенные кирпичные стены и холщово-синюю прозодежду «Великодушного рогоносца». Когда я вспоминаю теперь актеров в униформе, выступавших на сцене театра на Триумфальной площади (ныне площадь Маяковского), мне кажется, что в этом сознательном опрощении, в этой подчеркнутой монотонности была своя логика — демократизм нашей социалистической революции Мейерхольд {345} понимал как процесс уравнительный и пытался извлечь из этого новые нормы поэзии. Предрассудок по тем временам распространенный.

Совсем иначе относился к Октябрьской революции Вахтангов.

Несмотря на свою прошлую близость к толстовству, несмотря на свое стихийное народничество, он был в числе тех, тогда еще немногих, художников, которых увлекали ближние и особенно дальние перспективы Октябрьской революции, ее, говоря языком Энгельса, «жизнерадостное свободомыслие»[[329]](#footnote-330) и гуманистическая широта взгляда. Пожалуй, дальние перспективы он видел лучше, чем ближние, и в этом причина многих трудностей его развития, но таково уж было свойство Вахтангова-художника.

В дневниках 1919 года он записал: «Надо, чтобы сердце наполнялось радостью при мысли о победном пути народа». Этот лозунг Вахтангова не встретил единодушного отклика даже у его товарищей по студии. А за ее стенами одни, еще не сделавшие выбора, считали, что радоваться, собственно, нечему — Октябрьская революция пугала их грандиозностью перемен, могучим крахом старого; другие же, принявшие революцию, полагали, что радоваться пока рано, впереди еще отчаянная, мучительная, кровавая борьба, рассчитанная на долгие годы. Вахтангова не смущали эти доводы. И если попытаться изложить ход его мысли, он будет примерно такой: новое общество в России рождается в муках, и нельзя уйти от этой реальности. Но существует и другая реальность, для которой он находит исчерпывающую формулу: «Все старое кончилось». В такие переломные моменты истории самое важное — не утерять перспективы. Взгляните вперед, и вы увидите прекрасный, свободный, сияющий мир. Вахтангов убежден, что это не утопия, потому что Октябрьская революция в его представлении есть величайший взрыв сил творчества, которые приведут старую, дурно устроенную жизнь к расцвету. И он говорит — не упускайте из виду это будущее. Движение событий первого послеоктябрьского пятилетия не укладывалось в слишком гармоническую, с заметными {346} следами интеллигентского прекраснодушия схему Вахтангова. И это было трудным для него испытанием, но и в моменты кризиса в его отношении к революции неизменно преобладало светлое начало, на что единодушно указывают наиболее проницательные исследователи. Луначарский, например, в статье, впервые опубликованной в 1959 году, главную идею Вахтангова, касающуюся театра будущего, излагает так: «Театр может позволить почувствовать всю невыразимую прелесть, глубокую ясность счастья, какое могут построить для себя люди»[[330]](#footnote-331). Вот основа его *эстетики праздничности*, выражающей богатство духовных возможностей человека революционной эпохи. Вахтангова не привлекает праздничность спектаклей-митингов, построенных по всем законам батального искусства на улицах и площадях Петрограда и Москвы. Его праздничности не нужна внушительность, он идет от полноты чувства, от избытка жизнедеятельности, от веры в будущее и от веры в себя, от прекрасной молодости вступающего в жизнь революционного поколения.

Итак, в общих чертах его программа определилась. Но с чего ее начинать? Ведь он был натурой деятельной, не признававшей умозрения без последующих экспериментов. «Надо взметнуть, а нечем», — жалуется Вахтангов в ноябре 1918 года. О сказке Гоцци он пока не думал. Идея ее постановки рождается позже и по случайному поводу. Этому предшествует одно обстоятельство, о котором стоит вспомнить. Сперва Третья студия репетирует «Турандот» Шиллера; трагикомедия немецкого классика кажется Вахтангову тяжеловесной, ее юмор раздражает его своей неторопливой обстоятельностью; веселые маски Гоцци говорят у Шиллера (между двумя «Турандот» проходит сорок лет — 1761 – 1801) торжественно скучным ямбом, особенно скучным в неудачном русском переводе. Там, где у итальянского автора намек и повод для непринужденной игры, у немецкого — психологическая сцена, что не вызывает ни малейшего сочувствия у Вахтангова. И сразу, как антитеза Шиллеру, возникает его предшественник, в данном случае — Гоцци. Он {347} нравится Вахтангову хотя бы потому, что не стесняет его фантазии; в литературе Вахтангов искал тогда стимула к импровизации, полагая, что это наилучшая форма для саморазвития и самоутверждения нового актера. И, пока еще ни в чем не уверенный, Вахтангов связывает с пьесой Гоцци смелые планы. «Турандот» должна вернуть театр, измученный интеллигентской рефлексией, неврастенией, тонкостями и хитростями внутреннего анализа, к *простоте земных чувств*, прорывающихся сквозь фантастический сюжет сказки. «Турандот» должна напомнить, что театр существует для праздничной игры, для счастливой полноты жизни, что это зрелище и его щедрые краски не уживаются с пуританской, монотонно-казарменной эстетикой входившего в моду конструктивизма.

Теперь, спустя почти полвека, мы часто сожалеем, что выбор Вахтангова был таким случайным. Мы готовы даже усмотреть в этом трагедию художника, не успевшего сказать того главного слова, которое он мог сказать. Но какие у него были возможности? Современных пьес сколько-нибудь серьезного художественного значения тогда еще не существовало; режиссура в послереволюционном театре шла далеко впереди драматургии. Эта диспропорция, наметившаяся еще в канун первой мировой войны, после Октября обострилась до предела. Чтобы убедиться в этом, прочтите рецензии Блока 1918 года и его письмо к жюри конкурса революционных пьес 1921 года (о некоторых пьесах он писал с холодной яростью: «… надлежало бы предать уничтожению»[[331]](#footnote-332)). Репертуарный кризис тех лет тяжело отразился на творчестве Станиславского, что же говорить о Вахтангове? Конечно, он мог ставить классику, например «Каина», над которым с увлечением работал, или «Гамлета», о котором упоминал в обращении к зрителям «Турандот». Но и это было затруднительно, потому что молодая труппа не чувствовала себя к тому подготовленной и потому что опыт осовременивания классики приобрел тогда скандальный характер, не симпатичный Вахтангову. А без нового взгляда нельзя было возвращаться к старому репертуару. Но ведь Гоцци тоже классик, {348} разве не на его пьесах воспитывалось целое поколение немецких романтиков и разве наш Островский не ставил его в один ряд с Мольером и «прочими великими поэтами»?

### 2

После долгих, начавшихся еще в 1920 году репетиций на исходе зимы 1922 года состоялась наконец премьера «Турандот». Что мы можем добавить к бесчисленным описаниям этого спектакля? Только несколько непосредственных впечатлений, не утративших резкости очертаний и по сей дань. Первое впечатление о «Турандот» относится к *искусству общения* молодых студийцев с аудиторией. Наше знакомство с ними произошло во время парада актеров, как и в спектакле 1963 года, предшествовавшего действию. Мужчины во фраках и женщины в вечерних платьях выстроились в ряд перед занавесом, и Завадский, юношески красивый, как то и полагается сказочному принцу, прочитал письмо Вахтангова, в котором он поименно представлял исполнителей и рассказывал о планах студии. Так между нами и театром завязался диалог. Прием конферанса, открытого комментария к действию, был тогда широко распространен, особенно в маленьких театрах полуэстрадного типа, оживших с приходом нэпа. Там обычно либо в меру дерзили публике, зная, что это ей понравится, либо грубо льстили, потакая ее слабостям. Третья студия обращалась к нам с полным сознанием своего достоинства, не скрывая при этом, что очень рассчитывает на наше внимание. И мы оценили это доверие, понимая, что без встречной волны из зала иссякнет веселый дух импровизации, в котором и была тайна обаяния этого спектакля. Несколько раз (с набольшими промежутками) я смотрел «Турандот» и всякий раз замечал, что играют ее всегда по-разному, в зависимости от поведения аудитории, от ее ответных реакций. Менялись не краски, только их оттенки, но существенные оттенки. Мне, например, казалось, что особенно чуток к настроению зала Щукин, игравший Тарталью с простодушием озабоченного ребенка. И если его игру понимали и сочувствовали ей, он был так счастлив и так боялся спугнуть это счастье, что старался не переигрывать, не нажимать {349} на педали, хотя соблазны подстерегали его на каждом шагу. В атмосфере настороженного или равнодушно-нейтрального зала он охотно пользовался самыми острыми средствами гротеска, в атмосфере сочувствия его юмор был более мягким и обходительным. И тогда из-под очков, смешно торчавших на его клоунском носу, вдруг прорывалась лукавая улыбка. Он дружески нам подмигивал, он был заодно с нами…

Чтобы дать толчок воображению актеров, Вахтангов нашел остроумный прием — он рекомендовал им играть не фантастических героев Гоцци, а вполне реальных итальянских актеров, когда-то игравших этих героев по голосу вдохновения, без твердого сценария, без готового текста. Идея учителя пришлась по вкусу ученикам, и они превосходно себя чувствовали в положении бродячих комедиантов из старинного театра масок. Но у маски в «Турандот» было еще *третье лицо — лицо современного актера*, который и задавал тон в этом веселом представлении. На слове «представление» Вахтангов настаивал, он говорил, что студии имеет право «играть наш спектакль как “представление”. Мы потому имеем на это право, что сумеем, если захотим, дать и чистое “переживание”»[[332]](#footnote-333). По этому праву Третья студия и посчитала нужным посвятить нас в тайны своего творчества. Не очень замысловатые тайны, вроде знаменитой сцены гримировки, но все-таки недоступные постороннему глазу в старом театре. В одной из только что упомянутых нами блоковских рецензий 1918 года есть рассуждение о гурманах, которым нравится, чтобы в театре было видно, как переставляют декорации. Художественная техника, даже в ее высших достижениях, по словам Блока, не задевает чувств пресыщенного человека, гораздо острее на него действует разоблачение этой техники, искусство не с фасада, а с его непарадной я неприглядной стороны. Пророческие слова, если вспомнить некоторые спектакли 20‑х годов.

Вахтангов посмеивался над гурманами, он тоже вторгался в обычно скрытую от зрителей область творчества, в процесс рождения образа. На наших глазах группа молодых людей вполне современного {350} вида превращалась в героев восточной сказки. Сцена эта длилась очень недолго и разыгрывалась шутливо, под звуки немного протяжного вальса. Но я не знаю, с чем ее сравнить по театральному эффекту. Разве что с импровизациями Михаила Чехова в «Ревизоре». Это как раз и был триумф художественной техники, отталкивающей гурманов.

Костюмы для актеров были приготовлены и ждали их на сценической площадке, но казалось, что этот маскарад рождается по вдохновению, именно в эту минуту. И грим тоже был твердо установленным, но в зале никто не сомневался в том, что актеры гримируются в первый раз, еще не зная, что из этого получится — не слишком ли дерзко вместо бороды привязать кашне или полотенце. Потом вальс умолкал и начиналась игра-импровизация, с первых минут захватывавшая нас неутомимостью фантазии и смелыми переходами от серьезного к смешному; игра шла параллельно в двух планах; мы не удивлялись самым неожиданным превращениям и со счастливым нетерпением ждали развития событий, хотя сюжет сказки не очень-то нас задевал.

В двойной игре «всерьез и понарошку» особенно мне запомнился Завадский. В предисловии к «Турандот» Гоцци говорит, что его пьеса наполовину серьезная, наполовину шутливая. Благородный принц Калаф с его романтическими порывами целиком относится к серьезной половине. На этот счет у Завадского не было сомнений, и, несмотря на странный, полуфантастический костюм, в катаром пестро смешались эпохи и географические широты — восточная чалма и европейский фрак, — он действовал по правилу, внушенному ему Вахтанговым: «Плакать разнастоящими слезами и чувство свое нести на рампу». Эти «разнастоящие слезы» и требовали вмешательства актера и его иронических поправок. Ирония Завадского была снисходительной; в сущности, ему даже нравился принц Калаф, он только пытался взглянуть на романтику сказки с позиций бывалого и потому несколько скептического актера итальянской комедии масок. Самым удивительным в игре Завадского была его искренность — и в моменты подъема чувств, когда он произносил длинные монологи, и в те короткие паузы, когда, словно опомнившись, {351} предлагал оценку случившемуся. Его ненавязчивый комментарий создавал иллюзию двойной жизни: одной — доверчиво-наивной, отражающей поэтический мир Гоцци, и другой — более близкой к реальности, где сказка, облекаясь в плоть вещей и обрастая подробностями, превращается в театр.

В своих воспоминаниях Завадский пишет, что его роль, как и весь спектакль, впоследствии утратила артистичность, выработалась привычка и с ней профессиональный автоматизм, особенно губительный в этом случае, — мы «просто-напросто механизировали спектакль»[[333]](#footnote-334). Но я помню «Турандот» в пору ее юности, в пору роста, развития и непрерывных перемен. Молодые вахтанговцы блистали техникой, но, при всей их виртуозности, это был *спектакль дебютантов*, милых мальчиков и девонек, дерзких и одновременно застенчивых, с еще формирующейся, до конца не выработанной манерой игры. В театральной среде их даже называли дилетантами, намекая на то, что они держатся на сцене слишком свободно, потому что не знают, как надо держаться.

Тем интересней, что за этих дилетантов заступился Станиславский. Любя Вахтангова, он относился к его послереволюционным опытам педагога и режиссера с некоторой настороженностью, но «Турандот» принял безоговорочно, сказав, что «в жизни МХТ таких побед наперечет». У нас нет точных данных, почему он так восторженно отозвался о последнем спектакле Вахтангова. Мы можем только предположить, что его увлек высокоразвитый у студийцев дух самодеятельности и та свобода импровизационного творчества, которой очень не хватало психологическому театру с его заторможенным, ушедшим вглубь действием. Возможно, что еще большее значение для Станиславского имела *этическая тема «Турандот»*, он мог почувствовать ее и в игре артистов и в поведении зрительного зала. Мы знаем, как резко он отзывался в последнем разговоре с Вахтанговым (происходившем, по-видимому, в 1921 году) о его учениках из Третьей студии и их гротеске-кривлянии. Теперь эти молодые люди как будто преобразились и играли сказку Гоцци с таким самозабвением и верой в свое {352} искусство, что Станиславский просто залюбовался «очаровательными щенятами» и, не сомневаясь в их успехе, пожелал им учиться быть известными, потому что это «наука трудная». И мы в зале тоже почувствовали нравственное обаяние молодой труппы, я бы сказал, свято убежденной из том, что ее веселые импровизации нужны людям в этот переходный момент истории.

Существует распространенное мнение, будто ирония «Турандот» была всего только беспечной. Так, например, некоторые исследователи советского театра на Западе, в частности в Италии, видят в гротеске Вахтангова своего рода реакцию на преодоленное им проповедничество Толстого и Художественного театра — «стихию комической игры» в ее чистом выражении. Тот, кто смотрел старую «Турандот», я думаю, не согласится с этим мнением. Драматические коллизии первого пятилетия революции впрямую не коснулись поэзии Вахтангова, но в его иронии, при всей ее кажущейся беззаботности, легко угадывалась серьезность переживаемого времени, равно как и серьезность задачи художника. Чтобы придать вескость этим юношеским впечатлениям, сошлюсь на статью П. Маркова «“Принцесса Турандот” и современный театр», опубликованную в 1923 году. Это была одна из первых обративших на себя внимание статей критика, очень ярко начавшего свою литературную жизнь. Марков доказывал, что ирония в «Турандот» — «оформляющий момент» спектакля, а не его «основная стихия» и что за «лукавыми, ускользающими и насмешливыми словами» Вахтангова скрывается «вера сердца, песнь любви, твердость знания». Как видите, от проповедничества Толстого и Художественного театра у Вахтангова кое-что осталось. Другое дело, что он сам несколько остерегался проповедничества и прятал его в иронических метафорах. Но ведь точно так поступали и некоторые великие художники прошлого, и прежде всего Гоголь, реализм которого был близок Вахтангову.

Нам остается сказать несколько слов о праздничности старой «Турандот». Эта праздничность складывалась из многих элементов художественного оформления, например из пестрых, непритязательных драпировок Игнатия Нивинского (в рецензиях писали {353} «тряпки Нивинского»), мгновенно преображавших пустынно-серую и накрененную, как палуба, площадку сцены в место действия сказки. Праздничность была в обстановке и костюмах «Турандот», поражавших глаз смешением мотивов обыденности и фантазии, эксцентрическим сдвигом смысла вещей, вроде теннисной ракетки, ставшей символом царской власти, в музыке Сизова и Козловского, выросшей из незамысловатых вальсов, полек и галопов, исполнявшихся на репетициях, и представляющей как бы лирический аккомпанемент спектакля, только окрашенный эстрадно-цирковой бравурностью; наконец, в игре актеров, непринужденно свободной, в полном смысле импровизационной, хотя втайне и рассчитанной до мельчайших, как бы математических тонкостей. Недаром о Вахтангове было сказано, что великую дисциплину МХТ он превратил в театральную магию.

Первый признак этой магии я увидел в ритме игры, в ее *легкости*, которую — о чем я узнал гораздо позже — Вахтангов определил как «основную стихию» спектакля. У стихии легкости в «Турандот» были признанные чемпионы во главе с Щукиным, среди них юная Мансурова, скорее беззаботно наивная, чем надменная принцесса, Орочко — Адельма и, конечно, двадцатитрехлетний Симонов — Труффальдино, само воплощение изящной подвижности на сцене. (От Труффальдино и его веселой и чуть нервной грации тянется прямая нить к некоторым последующим ролям Симонова — к Косте-Капитану в «Аристократах», чем-то напоминавшему бабелевских героев, к Хлестакову в неудавшейся постановке «Ревизора» в сезон 1939/40 года и, наконец, к Доменико Сориано в пьесе Эдуардо Де Филиппо — годы не утяжелили грации актера, хотя в ней появился едва заметный оттенок усталости.)

Пока что мы говорили о праздничности «Турандот» в ее зримом воплощении, о том, что было, так сказать, на виду. Но у «Турандот» были еще скрытые, внутренние источники праздничности. Я имею в виду поэзию ее репетиций, риск и азарт, связанный с экспериментами Вахтангова, романтику исканий и открытий Третьей студии.

В этой связи маленькое отступление. Я прочитал в «Литературной газете» диалог. Журналист спрашивал {354} у академика Капицы, как возник насмешливо-веселый дух иронии, издавна установившийся на научных семинарах, так называемых «капишниках» в Институте физических проблем, на что ученый ему ответил: все вполне естественно, когда ищешь — всегда весело. Видимо, в силу этого закона и на спектакле «Турандот» всегда было весело.

Так, мало-помалу, мы можем подвести некоторые итоги сказанному и ответить на вопрос, который задали в начале этой статьи: почему мы так любили «Турандот»?

Во-первых, потому, что вахтанговский спектакль был творением революции, ее детищем, откликом художника на ее победу; далее — потому, что в Москве февраля 1922 года, еще жившей инерцией гражданской войны, нам очень нужна была лирика и шутка — не только как контраст к трудной действительности, но и как выражение ее праздничности, ушедшей теперь в будни. И в‑третьих, потому, что искусство Вахтангова, несмотря на его полемичность и сложный ассоциативный язык, было всем нам доступным, более того, импровизационный метод театра втягивал нас в его игру, и мы чувствовали себя в маленьком зале студии в некотором роде необходимыми участниками действия. И в‑четвертых, потому, что перехлестнувший за рампу энтузиазм студийцев был таким заразительным, что нельзя было ему не поддаться; добрая и шаловливая, веселая энергия студии, может быть, и была главным условием ее успеха. И в‑пятых, потому, что виртуозность этого искусства не придала ему характера законченности, и мы многого еще от него ждали. И в‑шестых, потому, что актеры студии были люди прекрасно одаренные, красивые, остроумные, тренированные, как циркачи, и, судя по их игре в «Турандот», — симпатичные.

Старый революционер Феликс Кон, который отнесся к вахтанговскому спектаклю в общем сдержанно, впоследствии говорил, что только хорошие люди могли сыграть «Турандот» так, как они сыграли. В самом начале 30‑х годов Кон был руководителем управления искусств Наркомпроса и внушал нам, своим молодым сотрудникам, ссылаясь на античную литературу, что юмор есть первейший симптом нравственного здоровья…

### **{355}** 3

Новая «Турандот» похожа на старую. Возобновлял ее Р. Симонов — ветеран театра и его главный режиссер. Память у Труффальдино 1922 года оказалась цепкой — и сказка Гоцци ожила в той трактовке, какую нашел для нее когда-то Вахтангов. Конечно, время внесло свои поправки: теперь в глубине сцены, например, появился силуэт высотного дома на Смоленской, своего рода символ новой Москвы (в студии фоном для «Турандот» должен был служить пейзаж снежного Арбата). Время внесло и другие поправки — ведь обновился весь состав исполнителей, да и текст интермедий написан заново. Однако самого замысла спектакля и его формы изменения не коснулись. Здесь Симонов строго шел за Вахтанговым, педантично восстанавливая все, как было много лет назад. И в этой образцовой реконструкции знаменитого подлинника сразу обнаружилось трудноразрешимое противоречие. В чем смысл возобновления «Турандот»? В том, чтобы сохранить памятник нашего искусства в его исторической подлинности? Но закономерность такова, что театр, становясь музеем, перестает быть театром. Это хорошо понимал, например, Немирович-Данченко; вернувшись в 1939 году к Чехову, он говорил на репетициях «Трех сестер», что для творчества актера обязательно нужны новые задачи, не вмещающиеся в границах повторения или похожести, и что там, где начинается копия, кончается традиция.

Какие же задачи ставил перед собой Симонов? Только ретроспективные? Не мало ли этого?

Мы, зрители старшего поколения, готовы оценить усилия театра — приятно вернуться в свою молодость, к одному из самых ее памятных художественных впечатлений, хотя веселые краски старого вахтанговского спектакля теперь основательно поблекли. Но что скажут о «Турандот» новые поколения зрителей? Пожалуй, сперва будут озадачены — почему на протяжении стольких лет вокруг этого спектакля шли споры? Чем он отличается от многих других — наших, известных еще с 30‑х годов, и зарубежных, показанных во время гастролей последних лет? Вот ближайший пример — «Три мушкетера» в «Театре де ля Сите» с их головокружительной {356} актерской техникой и озорным юмором. Это гротеск в духе Вахтангова, только еще острей, с более очевидным уклоном в сторону традиций народного балагана. Роже Планшон щедро пользуется открытиями «Турандот», точно так же как ими пользовались итальянцы и поляки, приезжавшие к нам в прошлых сезонах.

Идеи Вахтангова часто повторяются в современных спектаклях на Западе, иногда прямо в виде цитат-заимствований. А у нас? В журнале «Театр» за 1939 год я нахожу такую фразу: «Ни один спектакль не вызвал такого количества подражаний, стольких подделок, как “Турандот”».

Через эти цитаты и подделки трудно прорваться к подлинной «Турандот», несмотря на искусство Симонова-режиссера. В театре ведь не существует понятия первоисточника, безотносительно к последующей традиции. Я не говорю уже о том, что вахтанговский спектакль так связан со своим революционным временем, что его нельзя просто повторить, изымая из живой конкретности истории. Как бы предвидя эту ситуацию, Вахтангов говорил Завадскому: «… когда люди будут хорошо жить, возникнет богатство советского быта, естественным образом померкнет условная нарядность “Турандот”. Может быть, наступит такой момент, когда надо будет играть “Турандот” на бочках, в простой прозодежде. У исполнителей возникнут новые задачи…»[[334]](#footnote-335)

Иными словами, «Турандот» нельзя экспонировать как старую картину на выставке, и возвращаться к ней стоит только для того, чтобы найти современное преломление ее традиций. Книги можно переиздавать, спектакли надо ставить заново.

Играет теперь «Турандот» сильная труппа. По профессиональному опыту нельзя даже сравнивать Борисову, Гриценко, Яковлева и Ульянова со студийцами 1922 года, для которых сказка Гоцци была школьной, лабораторной работой. Мансурова и Орочко в «Турандот» в первый раз выступали перед публикой, принц Калаф был второй известной нам ролью Завадского. А в новом спектакле играют актеры с признанной репутацией, уже отмеченные на страницах {357} «Театральной энциклопедии». В выборе театра не было ничего случайного — в самом деле, кому в вахтанговской труппе играть Тарталью, как не Гриценко, взявшему от Щукина его лирику и его гротеск, и кому играть принцессу Турандот, как не Борисовой с ее сильным, волевым характером, памятным нам еще по спектаклю «На золотом дне». В новой «Турандот» эти мастера очень уверенно ведут свои роли, и тем удивительней, что их безупречная техника, которой как будто доступны все задачи в театре, бессильна передать воодушевление дебютантов 1922 года; есть какой-то внутренний рубеж, который нельзя перешагнуть, — рубеж возраста и нажитых приемов. Не случайно Вахтангов предостерегал студийцев от заученности и привычки, определяя самочувствие актера-импровизатора как «большую смелость, основанную на постоянной готовности рисковать, идти на неудачу, на провал…». В монографии «Принцесса Турандот» приводится такой его афоризм: уметь мужественно перенести *неудачу* — есть залог *удачи* импровизатора. Новая «Турандот» не нуждается в таком мужестве, ее действие идет плавно, без тормозов, без взрывов, с высокой степенью надежности. Это зрелое, вооруженное опытом актерское искусство, но почему же мы с грустью вспоминаем юношескую самоотверженность, готовность к риску, спортивный дух Третьей студии, когда-то захватывавший аудиторию?

В «Турандот» теперь больше строгости и меньше импровизации. Может быть, поэтому маски Гоцци стали похожи одна на другую; раньше каждая из них в неожиданных импровизациях представляла вполне законченный характер, теперь они остепенились и смешались в общей атмосфере веселой суеты спектакля. И, может быть, поэтому более четко обозначились два плана сказки — комический и драматический, существующие параллельно и автономно; импровизация ведь была тем звеном, которое связывало их воедино. И, может быть, поэтому молодежь в новой «Турандот» чувствует себя стесненно и не дает себе ни в чем воли, равняясь на старших товарищей. И, может быть, поэтому в ансамбле вахтанговцев трудно выделить какие-либо имена; несомненно, актеры 1963 года отличаются от своих предшественников, а не просто их копируют, но есть ли у них своя, самостоятельная {358} художественная задача, кроме музейно-реставрационной?

Значение старой «Турандот» не умещалось в пределах театра; это было событие в духовной жизни московской интеллигенции первых революционных лет — здесь скрещивались политика, быт и искусство. В импровизациях Вахтангова по-своему, в комедийно-театральном аспекте, но все же заметно отразился один из моментов развития нашего общества. На такой высокой волне рождалось это искусство. И жаль, что современный зритель не получит об этом представления, для него «Турандот» в новой редакции не более чем реминисценция на театральные темы, смутный образ чего-то безвозвратно ушедшего. Я понимаю, что самый искусный режиссер не в силах повернуть время назад и оживить тени прошлого. Но ведь можно старую «Турандот» поставить по-новому, применительно к условиям и требованиям нашего сегодняшнего дня. Это самый простой и самый надежный выход для тех, кто хочет возобновлять старые спектакли.

1963

## **{359}** Третий образ Шоу

Имя американца Джерома Килти, автора пьесы «Милый лжец», для нас новое. В лондонском журнале «Plays and Players» говорится, что, ирландец по происхождению, актер по профессии, он написал эту пьесу для самого себя и с успехом сыграл в Чикаго роль Шоу, после чего «Милый лжец» пошел гулять по свету и попал в репертуар таких звезд мирового театра, как Кэтрин Корнелл и Элизабет Бергнер. Но даже тот, кто ничего не знает о Джероме Килти, прочитав его пьесу, скажет, что он прирожденный драматург, потому что его герои, будучи совершенно реальными и известными нам лицами и сохраняя, по остроумному определению Гегеля, «необструганное своеобразие», подымаются до высот всеобщности, выражая некоторые нравственные коллизии своей среды и века.

Эта была счастливая идея — обратиться к письмам Бернарда Шоу и его корреспондентки, английской актрисы Стеллы Патрик Кэмпбелл, опубликованным в 1952 году в Лондоне под редакцией Алана Дента, и на основе их переписки написать «эпистолярную комедию» в двух актах для двух героев. Возможно, что к этой идее были примешаны и коммерческие расчеты — перед нами ведь сенсационный роман двух европейских знаменитостей с так и не выясненной до конца тайной отношений. Но вы не найдете в пьесе Килти ни одной уступки дурному любопытству толпы. Ему так нравятся его герои, он с таким уважением относится даже к их слабостям, что не может себе позволить никакой бестактности. К тому же он добросовестный исследователь фактов, с чем всегда связаны моральные обязательства.

Что же происходит в этой пьесе? Существует более или менее общепринятый портрет Шоу, конечно, с {360} разными вариантами, но в общем похожий. Я имею в виду и некоторые научные, или претендующие на научность, монографии, которые стали появляться начиная с 1907 года, и тот образ Шоу, который сложился в представлении рядовых читателей — и англичан и русских. Собственно говоря, этих образов *два*: один Шоу — дерзкий насмешник, великий парадоксальный ум, непримиримый к мировому мещанству, эксцентричный джентльмен, разгуливающий по Лондону в мягкой шляпе «трильби» (он не признает цилиндров и котелков), в сандалиях, в мягких воротничках, возмутитель спокойствия, которому наплевать на все условности, предписанные английской респектабельностью Это Шоу — «*человек улицы*» — писатель, оратор и политик.

И другой Шоу — в интимной жизни, в домашнем кругу, убежденный трезвенник и вегетарианец, презирающий все человеческие слабости, педант со строго установленным режимом дня (о чем, например, пишется в капитальной монографии Ст. Джона Ирвина, выпущенной в Лондоне в 1956 году), суховато-надменный моралист, уверенно и даже не без щегольства управляющий своими чувствами и инстинктами. В общем, странная комбинация бунтарства, непочтительности к традициям и расчетливо-буржуазной добропорядочности, гениальной вольтеровской насмешки и пуританства викторианской эпохи. Мне кажется, что самого Шоу вполне устраивала эта путаница понятий. При всем эксцентризме он не был склонен кого-либо посвящать в свою частную жизнь.

Письма к миссис Кэмпбелл знакомят нас с Шоу, который не похож на свои портреты, с Шоу, чьи бесцеремонные парадоксы не могут скрыть мальчишеской влюбленности, точно так же как цинизм не может скрыть искренности, а самомнение — тоски одиночества. Это уже *третий образ* Шоу и, пожалуй, самый человечный.

Почему же эти открытия принесли нам его письма к миссис Кэмпбелл? Ведь переписка Шоу со всеми его корреспондентами, по утверждению Ирвина, могла бы составить несколько больших томов, и только для того, чтобы ее собрать, понадобилась бы целая человеческая жизнь. И письма у него были разные, в том числе и любовные. Может быть, причина здесь в {361} длительности его переписки с знаменитой актрисой и в силе его чувства? Сорок лет подряд даже такому гениальному притворщику, как Шоу, трудно было бы хитрить с самим собой. Начавшись по деловому поводу — Шоу был заинтересован в том, чтобы миссис Кэмпбелл играла в его пьесах, и не скрывал своей заинтересованности, — эта переписка постепенно стала для него насущнейшей потребностью и выразила, вероятно, самое сильное чувство, которое, он когда-либо испытывал в жизни.

А может быть, значение этих писем для Шоу надо искать в личности его корреспондентки, личности во многих отношениях незаурядной? Она не была артисткой такой мировой славы, как другая корреспондентка Шоу — Эллен Терри. Миссис Кэмпбелл не слишком заботилась о своем репертуаре: она играла Ибсена и Шоу, но эти классики терялись в массе второстепенных и забытых теперь авторов. Алан Дент в предисловии к тому переписки замечает, что после 1912 года у нее были только две безусловные удачи — в «Пигмалионе» и в инсценировке скверного романа мисс Штерн «Матриархат» (1929). Это за целые четверть века! И тем не менее у Кэмпбелл был сильный и оригинальный талант. Шоу не кривил душой, когда говорил, что, если она решила вас пленить, сопротивляться было бесполезно — она была неотразима.

Вообще-то говоря, пьесы Шоу не очень ее привлекали, они казались ей слишком логически построенными и потому стесняющими свободу актера, ее пугала деспотическая воля Шоу, его незримая опека и ее зависимое положение при нем. Она предпочитала пьесы попроще и поглупее, с которыми можно распорядиться как ей вздумается по праву «звезды из звезд». Ее острый ум, тоже склонный к «интеллектуальной акробатике», не обладал необходимой дисциплиной; это был ее серьезный недостаток как актрисы. И потому личность Стеллы Патрик Кэмпбелл с наибольшей полнотой отразилась в ее письмах, где она могла вести игру не по правилам.

Но разве это была только игра? По старой стендалевской классификации у их любви было по крайней мере три оттенка — страсти, увлечения и честолюбия. Но когда эти влюбленные признавались в своем чувстве, то оказывалось, что они боятся его («сжимаются {362} от страха» — сказано в пьесе) и стараются поглубже спрятать в хорошо придуманных словах. На их пути было действительно немало препятствий — и *внешних*, связанных с традициями быта, семейными отношениями, предрассудками среды и т. д., и *внутренних*, которые я бы объединил насмешливой формулой Шоу — «гнусная рефлексия», что означает излишек анализа и недостаток решительности. Но с этими препятствиями, при известных усилиях, можно было справиться, а они не справились. По разным причинам: Шоу — по недостатку мужества, да, именно мужества, а Кэмпбелл — по недостатку наивности, ведь она тоже нужна влюбленным.

Со свойственной Шоу самоуверенностью он говорит, что «шовианский кислород» обжигает ее легкие и она ищет подходящую ей духоту. Но это не совсем так, и А. Степанова в мхатовском спектакле прекрасно нам объясняет, почему не так. У миссис Кэмпбелл не кружится голова на горных вершинах, напротив, она слишком умна, и отсюда все ее беды, слишком умна, чтобы поверить в прочность союза, где невозможно равенство и где ни одна сторона никогда не согласится признать себя более слабой стороной. И чем больше у Шоу и миссис Кэмпбелл сомнений, тем отчаянней ведут они поединок; это настоящее пиршество ума с очень горьким привкусом неблагополучия, по пятам преследующего и Шоу в его блистательно мудрой старости, и Кэмпбелл — в ее несчастливой старости.

Уже на склоне лет Шоу спрашивает у своей корреспондентки, помнит ли она еще Тристана и Изольду, трагедию неумирающей любви, возникшую, кстати, на родине Шоу, в Ирландии XII века. И миссис Кэмпбелл ему в тон отвечает, что не может забыть Тристана и Изольду и, более того, — этот старый рыцарский роман имеет прямое отношение к ней — пожилой актрисе и к нему — английскому классику: «Вам двадцать лет, а мне семнадцать, и арфа звучит в воздухе». Эти иронические слова самые грустные в пьесе Килти, потому что очень грустно думать об ушедших годах, особенно если эти годы прожиты не так, как можно было, и не так, как должно было.

Мистер Шоу — писатель и социолог — не раз возвращался к мысли, что человечество, взобравшись к {363} вершинам цивилизации, опутало себя предрассудками, как колючей проволокой; он считал капиталистическое варварство наихудшим из всех варварств, потому что, «втащив на пьедестал сверхчеловека», оно привело человека к забвению «всего человеческого» и научило его лгать самому себе и остерегаться самого себя, чего, разумеется, не было в седые времена Тристана и Изольды. Как видите, трагедия века задела и самого Шоу, так отчаянно ей сопротивлявшегося. «Милый лжец» — это *история чувств*, очень поучительная для понимания *истории общества*, где трудно живется «человеческому человеку».

Новый спектакль МХАТ несомненно порадует его зрителей, хотя «Милый лжец» — только эпизод в творчестве театра последних лет. Однако и в частностях бывают симптомы перемен. Из всех упреков, которые теперь предъявляют МХАТ, чаще всего справедливых, самый несправедливый — в утрате присущего ему стиля, в том, что, пренебрегая достоинством и традицией, наш заслуженный театр подстраивается на волну каждого очередного автора, будь то самый неудачливый из неудачливых дебютантов. На самом же деле кризис Художественного театра, наметившийся еще в 30‑е годы, был кризисом сглаживающей различия уравнительности, а не бессистемной пестроты, или, как говорил умнейший Леонидов, «трагедией подравнивания». С тех далеких времен искусство «средних величин», без индивидуальных отклонений, которые на языке математиков называются погрешностями, заметно укрепило свои позиции в стенах МХАТ. Мы не будем говорить, как это случилось, что, в общем, и так ясно, и скажем только, что возрождение Художественного театра, при всех прочих условиях, возможно лишь при возрождении личности «творящего актера».

Ансамбль, дисциплина общения, закон коллективности — важнейшие завоевания МХАТ, оставившие глубокий след во всей последующей истории мирового театра. Но ведь сам Станиславский охотно ссылался на старую мудрость, говоря, что суббота существует для человека. Мне кажется, что современный театр, пройдя через многие циклы, через длительную полосу режиссерской диктатуры, через увлечения литературными задачами, через идею и поныне популярного {364} синтеза искусств, через апологию новых изобразительных возможностей, которые принесли с собой завоевания техники, возвращается теперь к своей исконной сущности — к *актерскому театру*. Возвращается, конечно, обогащенный, потому что смешно пользоваться керосиновой лампой, когда мы научились создавать искусственные молнии огромных мощностей. Но все-таки возвращается. И «Милый лжец» служит тому хорошим доказательством.

Это настоящий *актерский спектакль*, в котором оба его участника — А. Степанова и А. Кторов — выступают перед нами, я сказал бы, без посредников, рассчитывая только на самих себя и предоставленные только самим себе. Музыка и декорации в «Милом лжеце», в сущности, не более чем условный фон для диалогов пьесы, для частой смены ее ритма, для внезапных переходов от вслух прочитанных ремарок к непосредственной игре в образе. Что же касается режиссера И. Раевского, то по традиции своих учителей он самоотверженно держится в тени, хотя его заслуги в толковании пьесы в целом и каждой роли в отдельности не вызывают сомнений.

Итак, мы остались с актерами наедине, лицом к лицу. Это наши старые добрые знакомые еще со времен молодости. С Кторовым, правда, мы встречались потом редко, в Художественном театре ему не очень везло, он сыграл не много ролей, и, говоря о нем, мы обычно вспоминаем 20‑е годы, театр Корша и немой фильм. Но, видимо, у таланта Кторова есть стойкость, если он выдержал самое трудное испытание — испытание пустых сезонов.

Здесь уместно несколько отвлечься в сторону. В старой книге «О новом театре», вышедшей в 1908 году, известный в ту пору литератор А. Горнфельд писал, что атмосфера зрительного зала на исходе XIX века, до появления Художественного театра, есть «лень по преимуществу»; зритель иногда волновался, иногда восторгался, но умственно он был «непобедимо пассивен». И заслуга Станиславского в том и заключалась, что он нарушил эту атмосферу духовной инертности, установив новую форму связи между сценой и зрительным залом, при которой «впечатление может подниматься и опускаться — на качественной и количественной смене его волн основан {365} эффект искусства, — но оно непрерывно, оно охватывает мысль сплошным движением»[[335]](#footnote-336). *Непрерывность впечатлений*, иногда нарастающих, иногда падающих, ритмически точно рассчитанных и требующих от нас, зрителей, постоянных ответных усилий, — в этом я вижу достоинство нового спектакля Художественного театра. Обстоятельство обнадеживающее, потому что «атмосфера лени» в последние сезоны угрожающе распространилась в его зале.

… Степанова произносит первую реплику, Кторов ее подхватывает, завязывается диалог по всем законам общения Станиславского, «из души — в душу, из глаз — в глаза», и держит нас в непрерывном напряжении, пока длятся два долгих акта пьесы Килти. Степанова и Кторов щедро делятся своими наблюдениями, ни на минуту не отпуская нашего внимания. Трудно сказать, что идет у них от знания и что от интуиции, ведь и трижды перечитав переписку Шоу и Кэмпбелл, не легко заметить те важные оттенки чувств, которые открылись теперь перед нами в игре актеров. Например, оттенок нежности; в письмах Шоу его заглушает беспокойно-крикливая ирония, в письмах Кэмпбелл — ненавистная ей самой рассудительность. Или чувство отчаяния. В письмах Шоу вы найдете немало признаний на этот счет, но они какие-то слишком бравурные или нарочито-комические. А в спектакле без этой краски нельзя понять поведения Шоу и Кэмпбелл. Я имею в виду такие эпизоды, как утро в Сэндуиче или вечер после премьеры «Пигмалиона» в Лондоне, и одно только слово, которое произносит Шоу — Кторов: «Джордж».

Вместе с актерами мы шаг за шагом исследуем природу чувств в пьесе Килти, и многое становится нам более ясным. Например, монолог Шоу о похоронах матери. Я не знаю, как других, но меня он сперва поставил в тупик. Что должен означать этот кощунственный юмор, эти фразы о матери, которая тряслась бы от смеха, окажись она на своих похоронах, это описание «поваров» из крематория, орудующих щипцами в кучке пепла? Есть ли в мировой литературе нечто близкое этой дьявольщине? Наивные люди говорят, что смысл монолога в его заключительной фразе: {366} «О смерть, где же твоя победа?» — и даже усматривают в зловещей исповеди Шоу пафос жизнеутверждения. Но это либо самообман, либо тупость. Надо быть совершенно глухим, чтобы не услышать в издевательских словах Шоу крика боли, только почему он эту боль выражает в такой оскорбительно-эксцентрической форме?

Кторов предлагает нам свое объяснение. Изложу схему актера, как я ее понял. Великий насмешник и враг предрассудков, Шоу восстает против лицемерной комедии жизни, которая преследует человека даже после смерти. Эта невыносимая публичность горя, этот оплачиваемый скорбный ритуал, это фарисейство церкви, эти профессионалы смерти в поварских колпаках внушают Шоу отвращение и ужас. И так как невыносимая церемония, в которой он участвует, кровно его касается, он защищает себя единственным доступным ему способом — *отчаянием смеха*. Схема остроумная и доказательная.

Само время движет сюжет в «Милом лжеце», причем время, не об означенное в МХАТ какими-либо предметными признаками. В Ленинградском театре комедии, первым поставившем пьесу Килти, был музыкально-жанровый фон — от матчиша и танго начала века до популярных мелодий из кинофильмов 30‑х годов. В МХАТ вся нагрузка возлагается на актеров, причем от них не требуется особых бытовых мотивировок, их грим почти не меняется, да и в костюмах нет подчеркнутой моды Дня, они, скорее, нейтральные, условные, как и композиция пьесы. Условность вторгается на сцену МХАТ с той самой минуты, как Степанова и Кторов представляют друг друга; покуда задача у них чисто информационная — им надо ввести аудиторию в курс дела, и они говорят попеременно от лица автора и от своего лица, причем переходы от перевоплощения к пояснению, от изображения к толкованию кажутся нам вполне естественными.

Затем наступает вторая стадия действия — информация сменяется исповедью; теперь ведут диалог Тристан и Изольда, постаревшие на целых восемьсот лет. Это откровенный диалог, в котором все-таки не хватает откровенности. Шоу и Кэмпбелл чего-то недоговаривают и, постоянно объясняясь, не могут объясниться. Степановой и Кторову очень помогает мхатовская {367} техника «второго плана»; в их искренности есть элемент игры, точно так же как в их игре есть горечь подавленного чувства. Оба они умелые притворщики: для миссис Кэмпбелл — это профессия, для Шоу — в некотором роде призвание. И вот теперь наступил момент, когда они не могут притворяться и все-таки притворяются. Степанова и Кторов не щадят своих героев, и мы видим, какой дорогой ценой Шоу и Кэмпбелл расплачиваются за душевную робость и отступничество. Здесь высший взлет драмы любви в пьесе Килти, любви, которой не хватило смелости, чтобы быть самой собой, драмы «неосуществленной человечности», как когда-то писал Шоу. В этих сценах нас привлекает талант обобщения мхатовских актеров. Конечно, на сцене Англия начала и середины века, мистер Шоу и миссис Кэмпбелл, обменивающиеся репликами из их невыдуманных писем. Но в пьесе, как ее сыграли Степанова и Кторов, есть и более широкий, общечеловеческий смысл, касающийся всех нас, потому что речь в ней идет о силе духа и трагедии предрассудка.

После первых двух стадий — информации и исповеди — в развитии спектакля наступает третья, я назвал бы ее стадией воспоминаний. Острота борьбы уже позади, и того взлета чувств, который был, больше не будет. Осталось великое разочарование и будни жизни с их невзгодами. Теперь Шоу и Кэмпбелл в очень неравном положении. Он — всемирно известный писатель, репутация которого ничуть не пострадала от времени, от того, что он напечатал свой первый роман в 1879 году, еще во времена королевы Виктории. Она — обломок все дальше уходящего прошлого, старая актриса без ангажемента, знаменитость, пережившая свою славу. И, однако, их поединок продолжается, и, я бы сказал, с перевесом в сторону Кэмпбелл. Он пишет письма потому, что человеку в старости нужны счастливые воспоминания, и потому, что чувствует свою вину перед «звездой из звезд», прекрасной леди, прошедшей только по краю его жизни. Она пишет потому, что не хочет сдаваться, потому, что ей нужна эта духовная встряска для той «битвы жизни», которую она ведет, напрягая слабеющие силы. В заключительной части пьесы талант Степановой поражает нас — я хотел написать по выработанной привычке — {368} блеском, но, подумав, напишу — серьезностью и интеллигентностью, которые так ценил в искусстве актера Станиславский. Я не считаю сентиментальность бранным словом. Даже такая великая актриса, как Федотова, в некоторых ролях была сентиментальной. Островского это не смущало, и он писал для нее роли. Но сила духа привлекает нас всегда больше, чем его простительная и объяснимая слабость. Поэзия новой роли Степановой — это поэзия несломленного духа, неуступчивого ума, не поддавшегося тем соблазнам чувствительности, которые есть в самой ситуации пьесы. Вспомните песенку Беранже о старой актрисе. Степанова уходит с гордыми словами: «Я все еще на поле боя». И так ведь оно и есть.

1963

## **{369}** Две роли Астангова

Искусство Астангова — это его роли, но это и его личность, зримо присутствующая во всем сыгранном им репертуаре, хотя класс перевоплощения у него был высокий, «леонидовский». От раза к разу менялись его «приспособления», физическая структура роли, но при всех превращениях, даже виртуозных, он оставался самим собой, актером — исследователем человеческого духа, его трагедий, его скрытого от нас движения, его величия и злых гримас. Этой темы коснулся Евгений Симонов в октябре 1969 года на открытии надгробия Астангову в Москве на Донском кладбище, заметив, что даже во внешнем облике актера были черты роденовского «Мыслителя». Позволю себе остановиться на этом последнем прощании с Астанговым. Но сперва — несколько беглых воспоминаний… Ровно тридцать лет назад судьба свела меня с Михаилом Федоровичем. Осенью 1939 года мы одновременно поселились в доме на Большой Калужской, 25 (в местах, где, по словам Тургенева, в 30‑х годах прошлого столетия происходило действие его «Первой любви»), и старое, еще со времен Гая в «Моем друге», знакомство стало более близким. В актерской среде существовало представление о замкнутости Астангова, о его нелюдимости, угрюмости. Я думаю, что это представление предвзятое, и сложилось оно по двум причинам. Во-первых, от нетерпимости и прямоты его суждений об искусстве; он презирал уклончивость и говорил, что, может быть, самое трудное в актерском деле — это назвать кошку кошкой; плохой тактик, он не считался с этой трудностью. И вторая причина — его внешность: в скульптурном, с резкими чертами, лице Астангова была такая строгость и сосредоточенность, что казалось, будто он весь ушел в себя и ему {370} нет никакого дела до всех прочих. А его саркастическая улыбка! А его рот, окаймленный ироническими морщинками! А его проницательный, настороженный, гипнотический взгляд, который мене затемнился еще с тех пор, когда он сыграл Чичикова! Смеясь, Астангов рассказывал, что в молодости его фатальный вид причинял ему много неудобств, ему сплошь навязывали демонические, «роковые» роли, играть которые ему было неинтересно. Познакомившись с Михаилом Федоровичем ближе, я вскоре убедился, что, несмотря на непримиримость убеждений и прямоту оценок, характер у него великодушный, рыцарственно-отзывчивый, что он ищет общения, понимает собеседника с полуслова, легко увлекается, весело шутит, в общем, говоря современным языком, что он идеально контактен. Я заметил также, что при всей его самоуглубленности для нормального существования ему постоянно нужны новые впечатления, поток впечатлений, и не обязательно художественных. С разговора о прочитанных книгах и начинались наши встречи. (Некоторые из этих книг я запомнил: например, «История германского фашизма» Конрада Гейдена, роман Бруно Франка о Сервантесе, жизнеописание двух великих шахматистов — Стейница и Ласкера.) Впереди, напротив нашего дома, был тогда пустынный, мало посещаемый Нескучный сад, а позади, через две‑три улочки, Донской монастырь с его кладбищем, любимым местом наших прогулок в ясные осенние дни.

… Теперь, спустя тридцать лет, я шел по усыпанным золотыми листьями дорожкам Донского монастыря. Здесь мало что изменилось за эти годы. И могил прибавилось совсем немного. В глубине кладбища, у самой крепостной стены, стоял автобус службы радиосвязи; третья треть XX века на фоне XVI! Могила Астангова была заметна издалека, вокруг нее толпа становилась все гуще, среди собравшихся преобладали вахтанговские актеры всех поколений. Началась траурная церемония; с надгробия сдернули белое полотно, и мы увидели очень похожий бюст Астангова на высоком постаменте. Минута тишины, и над всей территорией Донского монастыря — этого бесценного памятника русской архитектуры, над его массивными стенами и башнями, над его соборами, над его кладбищем, где похоронены многие деятели русской культуры, {371} от Сумарокова и Хераскова до основателя современной аэромеханики Н. Е. Жуковского, зазвучал сильный, не потерявший в записи ни одной интонации, голос Астангова, читающего сорок шестой сонет Петрарки:

«О, милая свобода, лишь со дня,  
Как ты погибла, понял я, какою  
Была прекрасной жизнь, пока стрелою  
Неисцелимо не был ранен я!»

И, слушая Петрарку в этом окружении истории и природы, нельзя было не почувствовать масштабы искусства Астангова в границах времени.

В этой связи мне хотелось бы коснуться двух его ролей последней, вахтанговской поры — Маттиаса Клаузена и Гамлета, ролей, где история особенно наглядно смыкается с искусством.

Когда в начале 50‑х годов Астангову предложили сыграть главную роль в шедшей до войны и теперь вновь извлеченной на свет пьесе Гауптмана «Перед заходом солнца», он долго колебался и не давал согласия. Что-то отталкивало его от этой роли, ставшей потом одной из самых любимых и самых знаменитых в его репертуаре последнего двадцатилетия. В истории театра такое бывало: ведь и Станиславскому не понравилась «Чайка» при первом чтении! Из заметок Астангова мы знаем, что в теме трагической любви очень пожилого человека к молодой женщине, теме, движущей сюжет пьесы, он не нашел ничего такого, ради чего стоило бы вернуться к ней спустя одиннадцать лет. Но я думаю, что у сомнений Астангова были и другие, более веские причины.

Драма Гауптмана появилась в начале 30‑х годов и прозвучала для соотечественников немецкого драматурга, да и не только для них, как предчувствие и предзнаменование уже близкой катастрофы: грубая сила фашизма наступала на старую гуманистическую культуру, и бесчинства рвущейся к власти нацистской машины коснулись даже такого человека «над схваткой», как Маттиас Клаузен, уже по одному тому, что он принадлежал к культурным верхам Германии начала 30‑х годов и вел свою большую издательскую фирму в рамках старомодной буржуазной добропорядочности. Луначарский в коротком предисловии к первому {372} русскому переводу «Перед заходом солнца», опубликованному под его редакцией в № 6 и № 7 журнала «Театр и драматургия» в 1933 году, прямо так и писал, что за интимной драмой героя Гауптмана легко угадывается ее общественный характер, но, так как «великий немецкий поэт не отличается большим гражданским мужеством», он изъясняется обиняками, и русская редакция текста, ничего не искажая по существу, как бы восполняет эти сознательные умолчания. Луначарский широко воспользовался избранным им нравом толкования, и политика властно вмешалась в ход действия драмы.

Если, читая подлинник, мы могли, например, предположить, что вульгарный и темный делец Клямрот, фигура и у драматурга отталкивающая, явно тяготеет к фашизму и его идеологии, то в первом переводе об этом было сказано уже в полный голос: «Не слышали ли вы, что Клямрот здесь считается непосредственным уполномоченным этого странного Адольфа Гитлера, в котором некоторые видят спасителя Германии?»

При этой версии нельзя было усомниться в злободневности пьесы… Но за долгие годы, которые прошли после первой ее публикации, такого рода политические обличения сохранили только ретроспективный интерес. Мы повидали немало реальных, а не театральных Клямротов, и все они оказались куда более зловещими, чем гауптмановский. Теперь гитлеровская империя лежала в развалинах, до фон Таддена было еще далеко, и Астангова одолевали сомнения: модернизацию текста он отвергал как прием неоправданный и нехудожественный, а после всего, что случилось, стоило ли возвращаться к этой далекой довоенной истории, если брать ее в психологически-созерцательном плане Гауптмана?

Надо было принимать решение: театр торопил, Астангов медлил, пока однажды — он не мог бы точно определить дату — не изменилось его отношение к пьесе. Это не было внезапным откровением, день ото дня он находил все больше достоинств в роли, поначалу оставившей его равнодушным. Ее злободневность в 50‑е годы действительно потускнела, но зато вперед выдвинулась трагедия прозрения человека, не принявшего общества насилия и ставшего его жертвой: {373} «и ропщет мыслящий тростник», — как сказал старый поэт. По образу мыслей Маттиаса Клаузена никак нельзя назвать революционером; напротив, он человек традиции, склонный, скорее, идеализировать прошлое, чем его осуждать. И тем сокрушительней его критика общества, плотью от плоти которого был он сам. В том случайном обстоятельстве, что драма Гауптмана писалась примерно в те же годы, что и «Егор Булычов», можно усмотреть и некоторый символ. Несмотря на то, что исторический, национальный и бытовой колорит у этих пьес совершенно не похожий, несмотря на то, что критика Горького была бескомпромиссной, а критика Гауптмана осмотрительной, есть нечто общее в судьбе Маттиаса Клаузена и Булычова, в конце жизни «натолкнувшихся на острое».

И есть одна общая психологическая черта у провинциального русского купца, выбившегося «в люди» из самых низов, и немецкого крупного издателя, потомственного интеллигента, — резко выраженное волевое начало, побуждающее их к бунту. Астангов в заметках о Маттиасе Клаузене определяет это понятие воли в духе русской этимологии — и как силу хотения и упорство характера и как потребность в свободе, не знающей ограничений. Такую формулу можно принять и для Булычова, с той только поправкой, что в драме Горького волевой мотив взят по преимуществу как остросоциальный, а у Гауптмана он окрашен культурно-философскими реминисценциями. Сам Клаузен говорит, что даже в коммерческих предприятиях ему более дорог момент игры, борьбы идей и деловой находчивости, чем практическая выгода. Он натура артистическая, не только предприниматель, ко и писатель с широкими филологическими интересами, которые хорошо уживаются с традицией немецкого Просвещения, чьим последователем он себя считает.

Добывать истину — в этом Клаузен видит свою жизненную задачу, и тем горше его сознание итога; ведь духовная свобода, которой он так гордился, в решающий час оказалась фикцией и самообманом. Он приходит к этому выводу еще в начале пьесы, когда говорит о «беспощадном перфектуме» и траурной кайме его «последнего баланса», о смерти, заслонившей {374} «весь горизонт жизни» и оборвавшей развитие свободной немецкой мысли. Любовь Маттиаса Клаузена к Инкен — последняя попытка отыскать проблеск жизни в наступающей тьме, но и эта самоотверженная попытка кончается мучительно печально. Недаром Луначарский услышал в пьесе Гауптмана «глухой стон отчаяния», который, правда, по его словам, в интерпретации советского театра должен звучать как страстный революционный протест.

Не ради «глухого стона отчаяния» взялся Астангов за эту пьесу. По строению, по архитектуре роль Маттиаса Клаузена принадлежит к его высшим художественным достижениям. Он играл ее с естественностью жизни, и притом в строгих законах гармонии, для каждого из пяти действий отыскав свой лейтмотив. Первое — было информационным. Гауптман торопился представить всех участников драмы, и сразу, с первой встречи, выясняется, «кто есть кто»; потом, на протяжении последующих четырех действий, наше знание будет только углубляться и обрастать подробностями. Зато встреча с Клаузеном может ввести в заблуждение. Начало его роли внушительное и парадное, он на вершине успеха и признания, и церемонию его семидесятилетнего юбилея как будто не омрачает ни одно облачко. Глава большой фирмы, глава большой семьи, изысканно-светский и чуть-чуть старозаветный человек, он принадлежит к числу самых уважаемых граждан города.

И если у Клаузена есть маленькие слабости, вроде страсти коллекционера, то они только больше располагают к нему. С тайной, я сказал бы, с детской гордостью он сообщает гостям на празднестве, что в его собрании хранится подлинный автограф «Лаокоона». У Астангова в этот момент в глазах мелькала лукавая улыбка: судите меня строго, это моя слабость, но, как видите, в своих невинных страстях я преуспел! Таким был благоустроенный, комфортный, обставленный со вкусом, хотя и с некоторой немецкой тяжеловесностью, мир героя Астангова в начале пьесы, в котором господствовали покой и надежность. И сразу после демонстрации триумфов и прочности устоев все резко менялось и благополучное начало пьесы оказывалось только видимостью жизни или, что более точно, ее инерцией. Как будто Клаузен на короткое {375} мгновение возвращался в прошлое, хотя на самом деле он от него далеко ушел; это была одновременно вынужденная и бессознательная игра по необходимости и по усвоенной привычке. Вслед за игрой наступала очередь реальности; вторая, истинная природа Клаузена открывалась нам в его разговоре с профессором Гайгером; в этой во многих отношениях многозначительной исповеди мы выделим три пункта: взгляд на современность, одиночество и надежды.

Все, что окружает Клаузена, внушает ему тревогу. Он исходит из своего опыта: что стало с его фирмой, с ее высокой культурной миссией? Его зять и младший партнер Клямрот, как тому Клаузен ни противится, растоптал вековые традиции: наглый делец, он работает на рынок, и зачем ему античная красота и Сенека! Торгашество по всему фронту теснит просвещение: у Клямрота нет прав, но есть сила, ничего больше для успеха как в коммерции, так и в политике ему не требуется, в чем старый издатель видит «знамение времени» и один из многих симптомов кризиса немецкого общества. Заканчивается один период его истории, начинается другой: «коммивояжеры с томагавками» диктуют свой порядок, катастрофа неминуема, и неизвестно, как ее остановить. Все это говорится впрямую и в форме иносказания, для чего служит тема шахмат, в которой завзятый шахматист Астангов увидел особый смысл. Клаузен играет, как сказано в тексте, «финальную партию», что в версии театра значит: время индивидуальных свобод и неконтролируемого выражения духа, даже и в условной форме игры, безвозвратно ушло. Идет процесс массового, повального обезличивания, или, по нацистской терминологии, унификации…

Итак, социология Клаузена была полна мрачных прогнозов. Добавьте к этому тему его одиночества, которую Астангов сознательно подчеркивал. Еще до открытого разрыва с семьей, может быть, до конца не отдавая себе в этом отчета, Клаузен отшатнулся от нее. И когда Гайгер, напоминая ему об его отцовских обязанностях, говорит: «А дети?» — он отвечает мимоходом, не задумываясь, будто отстраняя от себя вопрос как несущественный или давно решенный: «Дети? Да. Но не одно это». К членам своей семьи он {376} относится либо с нескрываемым отвращением и брезгливостью, как к Клямроту, — здесь Астангов не пожалел краски, — либо с плохо скрытой скукой, как к святоше Бенине. Булычову повезло больше, у него, помимо «домашних чертей», есть Шура, а у Клаузена, помимо враждебных или безразличных ему людей, только Эгмонт, симпатичный, но непутевый молодой человек; лицо эпизодическое, без серьезных обязанностей в пьесе. Таким образом, у трагедии Клаузена появляется еще один аспект — семейный. Круг замыкается.

И все-таки Клаузен в вахтанговской постановке не капитулирует. Умный Гайгер, выслушав его исповедь, замечает: «Твои глаза полны жизни и совершенно не вяжутся с твоими словами!» В рабочем экземпляре пьесы Астангов подчеркнул эту реплику двумя чертами. Умом старый издатель постиг меру безнадежности, и его мудрость кажется очень усталой; недаром в его кабинете стоит бронзовый бюст римского императора Марка Аврелия — философа-стоика, певца мужества я разочарования. Но инстинкт жизни у Клаузена не угас, напротив, в обстановке предфашистского удушья он разгорелся с неслыханной силой. Почтенному юбиляру кажется, что он нашел наконец тот единственный островок, где обретет спасение. Надо только «обрубить канат» и оставить на берегу «хлам прошлого» — все, что мертво, — и начать новую жизнь. (На полях рабочего экземпляра рядом с репликой: «Так — решено! Tabula rasa! Новая жизнь!» — рукой Астангова написано: «строго».) И существенно, что его островок — не отшельничество, не уход в себя, не самоизоляция, а прекрасная своей возвышенностью любовь. В разговоре с Гайгером прорываются первые проблески этой любви, и вкус и воля к жизни, несмотря на надвигающуюся тьму, а в какой-то степени наперекор ей, становятся лейтмотивом игры Астангова в первом действии пьесы.

В послевоенные годы «темперамент мысли» явно берет верх над лирикой в театральном репертуаре Астангова. У любви в его ролях появляется обязательный дополнительный оттенок, разъясняющий и раздвигающий границы сюжета в интересах его исторической полноты. И, видимо, в этом аналитическом уклоне актера была своя слабость, потому что при всем {377} совершенстве его интеллектуальной игры ей порой не хватало земной осязательности. Только царство исследования и разума… Тем интересней была для нас лирическая сцена во втором действии «Перед заходом солнца» с ее победой плотского начала над христианской этикой самоограничения. У любовного объяснения Клаузена с фрейлейн Инкен есть предыстория и есть продолжение за пределами этого действия. Позади — призраки, подстерегающие их союз, «семиглавый дракон семьи, приличий и долга», впереди — катастрофа, которой только и может кончиться их, по житейскому разумению, безрассудное чувство.

В диалоге влюбленных всесторонне обсуждалась необходимость выбора при стесненных до предела возможностях выбора. Рассудительный Клаузен и смелая Инкен знают, что их ждет, и дух сомнений сопутствует этой встрече, но наступает минута, когда обременительная ясность уже не может заглушить голоса их любви. И эта минута — минута торжества Астангова-актера.

По времени финальная сцена молчаливого объятия, вероятно, длилась даже меньше минуты, но она естественно завершала действие. Трудно логически, по этапам, объяснить перемену, которая так внезапно происходила с Клаузеном. Только что он был весь во власти рефлексии, теперь наконец он сделал выбор, и сразу исчезли все тормоза и пришло чувство свободы, не отягощенной сознанием ее хрупкости и ненадежности. Здесь, собственно, и начинается открытый бунт Клаузена! Повторю снова, что слов в этой сцене не было! И особой мимической игры тоже не было! Было только несмелое объятие и счастливая смущенная улыбка. И этого оказалось достаточно, чтобы мы поверили в любовь Клаузена, ставшую опорой его жизни.

Еще в молодости, готовя новые роли и тренируя воображение, Астангов часто обращался к поэзии. В стихах он находил ту «атмосферу чувств», которая нужна была ему для очередной работы. Так, например, приступая к репетициям «Чайки», он заново перечитал Блока.

Комментарием к Гауптману ему послужил Тютчев — его стихотворение «Последняя любовь», написанное ровно за сто лет до репетиций «Перед заходом {378} солнца» в Театре имени Вахтангова и очень близкое по настроению драме немецкого писателя, нашего современника.

«О, как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней…  
Сияй, сияй, прощальный сват  
Любви последней, зари вечерней!»

У гауптмановской любви, как и у тютчевской, было два полюса — блаженство и безнадежность, и Астангов взял эту формулу как исходную для игры. Но подобие не стало для него повторением; в одном пункте он разошелся с поэтам. Для Тютчева его любовь — последняя в ряду других уже бывших — чувство знакомое и теперь вернувшееся к нему в очаровании уходящего дня, в «вечернем свете». Для Клаузена в трактовке Астангова его любовь тоже последняя, но одновременно она и первая, захватывающая новизной, небывалостью душевного потрясения, праздничностью «поверх будней», вновь обретенным смыслом существования. Это поэзия, далекая от элегии. Свежесть и новизна чувства — таков лейтмотив астанговской игры во втором действии, сперва робкий, прорывающийся сквозь преграды, и в конце заявляющий о себе с мужественной прямотой.

До сих пор драма Клаузена развивалась изнутри, в форме исповеди и психологических перипетий. С третьего действия она сталкивается уже с внешними препятствиями, и борьба идет в открытую. Силы поляризуются: с одной стороны, участники заговора, «домашние черти», сплотившиеся в атаке, с другой — поначалу озадаченный и потом принявший вызов Клаузен. У него и раньше не было иллюзий по поводу позиций его родственников, но это была, так сказать, теория, а вот действительность. И хотя такого грубого натиска Клаузен не ожидал, он после мгновенного и едва уловимого замешательства от обороны переходит к наступлению. И поскольку корыстная основа заговора его близких не вызывает сомнений, ему не трудно с ним справиться. Но у конфликта поколений в пьесе Гауптмана есть еще одна сторона.

Дело в том, что наследники Клаузена не только бесчестные и хищные собственники, но еще и «моралисты», стоящие на почве традиций и порядка. Во время {379} репетиций Астангова преследовала мысль, что эти озверевшие бюргеры, в сущности, пользуются теми же моральными формулами и теми же словами, которыми еще недавно пользовался Клаузен, а когда-то давно его кумир Гете, говоривший, что каждый может легко обрести свободу, если только сумеет ограничить себя и откажется от невозможного. Таким образом, по Астангову, борьба Клаузена с наследниками — это в некотором роде и его борьба с самим собой, хотя благородный идеализм старого издателя ни в коем случае не следует путать с низким шкурничеством Клямротов. Но что поделаешь, если на пути к истине Клаузена подстерегало столько предрассудков! Мы уже писали, что его сильный характер не был бунтарским: школу бунтарства он проходит только теперь. И в этом осознании им своей личности и был лейтмотив третьего действия («Разве я не свободный человек с правом свободного решения?»).

Игра Астангова в этом действии строилась на переключениях от покоя и неподвижности к кульминации, от быстрых ритмов к заторможенным и потом опять к быстрым и т. д. Поначалу все шло хорошо: Клаузен пытается ввести Инкен в круг своей семьи по доброму согласию; он знает, что надежды на успех мало, но не хочет раньше срока обострять отношения. В первые минуты за семейным столом идет будничная беседа, и только в спокойных интонациях Клаузена слышится озабоченность. Но идиллия быстро кончается — после двух-трех вспышек раздражительности голос Клаузена гремит на всю сцену. Крик в театре — опасный прием: чаще всего это либо истерия, гримирующаяся романтикой, либо несносная рутина. В крике Астангова было величие, трагический размах, очень повышенная, но совершенно жизненная «реакция напряжения» на неблагоприятные внешние факторы. В данном случае такой фактор — оскорбительная выходка против Инкен. Мы знаем, что Астангов, свободно обращаясь с буквой текста (особенно в переводных пьесах), строго придерживался его духа. И на этот раз, не отступив от поэтики уравновешенного, академического Гауптмана, он, неожиданно для нас, извлек из нее грозные ноты.

Мотивы назревающей драмы были самые житейские: увидев, что на столе нет прибора для Инкен и {380} что семья не посчиталась с его волей, Клаузен теряет самообладание и в исступлении кричит, что не потерпит интриг. Наступает общее смятение. Инкен незаметно ускользает со сцены, Клаузен бросается за ней и, не догнав ее, возвращается. Все ждут бури и пугаются тишины. Ритм действия меняется, и за столом, как будто ничего до того не случилось, продолжается прерванная беседа. И этот покой, после только что пережитого потрясения, не внушает доверия. Ведь воздух по-прежнему насыщен тревогой: вот‑вот все взорвется! А пока Клаузен спрашивает, выздоровел ли младший сын Оттилии, у него была свинка, и читал ли Вольфганг философский трактат доктора Вейсмана. Ничего не значащие фразы, застрявшие в сознании по странному капризу ассоциаций, задевают только поверхность жизни, а из ее глубины уже рвутся наружу силы взрыва.

Диалог замедляется и идет с напряжением, и мы в зрительном зале чувствуем это томительное ожидание развязки на сцене. Когда-то Мейерхольд на репетициях пользовался непонятным для непосвященных термином «тормоз», и Л. Варпаховский в воспоминаниях пишет, что так его учитель называл всякое препятствие, всякое замедление и остановку, возникающие на пути определившегося движения. Чередование быстрых и медленных темпов — один из распространенных приемов режиссуры Мейерхольда. И любопытно, что никогда с ним не работавший Астангов с помощью режиссера А. И. Ремизовой строил свою роль на этом «эффекте торможения» для большей остроты последующих бурных реакций. После недолгой передышки конец третьего действия ошеломлял ураганным темпом: Астангов назвал свой заключительный монолог *обвалом*, яростным низвержением всей прошлой жизни Клаузена.

По той же схеме меняющихся ритмов строилось и четвертое действие. Его безмятежное начало не сулило впереди бурь; это была, по выражению Астангова, «кульминация счастья» в пьесе. В благополучной сцене юбилея в первом действии все-таки прорывалось бессознательное притворство, точно так же как в празднестве любви во втором действии — подавленная тревога. И только теперь Клаузен был так поглощен новыми чувствами и новыми планами, что {381} не замечал того, что происходит вокруг. Астангов дорожил этими немногими минутами счастливого покоя Клаузена; если он, мудрый и всезнающий, не видит рядом с собой бездны, значит, для его любви действительно нет преград. Потом тайный советник дорого заплатит за это самообольщение. Вот почему так труден его разговор с адвокатом Ганефельдом, представляющим в пьесе мир реальности.

Ритм действия снова меняется; трезвый Клаузен, однажды по человеческой слабости поверивший, что его дерзкие, хотя и оборонительные, планы сбудутся, возвращается к трезвости. Это мучительное прозрение: Астангов разбил разговор с адвокатом на несколько кусков и дал им названия — «замкнутость», «хочу понять», «известная уступчивость», «первые подозрения», и так по возрастающей кривой, вплоть до отчаяния и бунта с шумными взрывами. При этом следует иметь в виду, что для Клаузена опека не просто конец его дела и доброго имени предпринимателя; помимо имущественно-правовой стороны в этой санкции есть сторона психологическая: опека — это еще конец мифа о его внутренней свободе. Все иллюзии рухнули, он песчинка в круговороте враждебных сил, и ничего больше! Что же ему теперь скажет античная философия и Гете?! Разрушение мифа — вершина роли Астангова в гауптмановской драме. После потрясений третьего действия трудно было представить себе возможность такой самозабвенной игры, на пределе темперамента. Но в атмосфере перегрузок, как мы знаем по многим примерам, искусство Астангова всегда расцветало.

Тема бедствий короля Лира, промелькнувшая еще в третьем акте, отныне зловеще и поминутно напоминает о себе. Мысль о вероломных детях доводит Клаузена до исступления: этой вырвавшейся на простор стихии нужны немедленные действия, и притом самые разрушительные, самые кощунственные. Астангову казалось, что страсти, бушующие в пьесе, не укладываются в корректно-вялые строки перевода. Он пишет на полях рабочего экземпляра «подлинник» и предлагает свою редакцию монолога «Мои дети», более лаконичную, более стремительную, явно тяготеющую к шекспировской напряженно-тревожной метафоричности. «Где мои дети? Псы, кошки, волки, лисицы десятилетия {382} бегали по моему дому», — и т. д., и потом после слов «и внезапно разорвали меня клыками» Клаузен, как то предусмотрено ремаркой автора, в приступе бешенства и беспамятства бросается с ножом на портрет покойной жены и разрезает его крест-накрест. И после мгновенной паузы, понимая, что произошло нечто неслыханное и непоправимое, с неостывшим ожесточением, на высокой ноте заканчивает монолог: «У меня никогда не было детей! Я никогда не был женат!» Это неистовство не утишило его ярость, но в ней появилась методичность: надо отрезать все пути к прошлому, надо растоптать его… И Клаузен за сценой громит фамильные реликвии.

Учитель Астангова, один из самых крупных трагических актеров нашего века, Леонидов, как-то писал, что играть Достоевского — значит «быть в крови» и жить в «атмосфере истошности», то есть подлинной душевной надрывности. Клаузен — самая леонидовская, самая истошная роль Астангова в 50 – 60‑е годы.

Но в этих сценах уже близившейся к развязке драмы еще больше, чем буйства Клаузена с их космическими температурами, нас захватил его последний, сравнительно спокойный диалог с детьми. Собственно, это не был диалог, потому что на сцене не было общения, обратной связи, «размена чувств и мысли». Присутствие Вольфганга, Беттины и прочих домочадцев служило только поводом для размышлений Клаузена и его исповеди — он рассуждал вслух и подводил итог: как же он ошибся, в каком превратном мире жил… В этот момент Астангов был скорее задумчив, чем неистов, хотя в обращении к Вольфгангу его голос подымался до крика, но неожиданная краска только усиливала впечатление настороженной тишины, последней паузы перед последним взрывом. Подобно старому и безумному Лиру, Клаузен, убедившись в своем бессилии одолеть зло, образующее «порядок жизни», хочет, чтобы «мир переменился или погиб», и «гибели самой бросает вызов». В этом гордом вызове порядку жизни — лейтмотив игры Астангова в четвертом действии. Жажда самоуничтожения Клаузена — тоже форма бунта, не лучшая форма, но единственно ему доступная. Он выбирает смерть, потому что отвергает капитуляцию. Доказательству этого Астангов посвятил пятое действие драмы, объясняя нам, {383} что Клаузен сохраняет живую душу в обстановке угнетенности и мертвенности финальных сцен. Его заключительные слова: «Я жажду заката, заката жажду» — венчают трагическую судьбу человека, олицетворяющего старый немецкий классический гуманизм с его антропоцентризмом и культом античности, в обществе, ставшем на путь фашистского насилия.

Четыре года спустя Астангов наконец сыграл Гамлета, роль, которую он начал готовить еще юношей, почти за сорок лет до того. Судьба, обычно благоприятствовавшая его замыслам, на этот раз была неподатливой. Очень долго его интерес к Гамлету не встречал сочувствия. Сперва потому, что Астангов был еще молодым и неискушенным актером, потом — по мотивам «несвоевременности» самой трагедии в 40‑е послевоенные годы. Были еще препятствия внутренние: чем старше он становился, тем труднее казалась ему эта роль, и, не торопясь, он продолжал ее изучать, хотя знал, что есть предел, после которого мудрость опыта (даже в измерениях Станиславского и Сальвини) не возместит утраченную свежесть чувств. Любопытно, что в статьях Немировича-Данченко, посвященных московским гастролям Сальвини 1882 года, рассматривается та же альтернатива: чему отдать предпочтение в роли Гамлета — молодости, способной потрясти чувство, или зрелости, которой открыт внутренний мир трагедии. Вопрос в статьях так и остался неразрешенным. Заметьте три этом, что Сальвини в 1882 году было пятьдесят три года, а ровеснику нашего века Астангову в год премьеры «Гамлета» исполнилось уже пятьдесят восемь лет.

Он упустил свой срок, опоздал и больше медлить не мог. Начались репетиции. Конечно, возраст Астангова смущал постановщика «Гамлета» Б. Е. Захаву — он пишет в своих воспоминаниях, что старался уберечь актера «от всего, в чем могла бы обнаружиться уже некоторая грузность, физическая тяжеловатость, отсутствие молодой подвижности и ловкости»[[336]](#footnote-337). Возможно, что зрители новых поколений даже и не заметили этих мер предосторожности, но те, кто помнил Астангова времен «Ромео», его пластику и свободу {384} движений, не могли не задуматься о тяжком бремени лет. «Щадящий режим», предложенный Захавой, поначалу не понравился актеру, но, трезво оценив свои физические возможности, он принял его. И в этом самоограничении некоторые увидели даже преимущество игры Астангова, поскольку он целиком сосредоточился на «словесном действии». Не правильней ли признать, что роль Астангова, несмотря на безусловные потери, все-таки ему удалась и вошла в драгоценный фонд русского шекспировского театра. Удалась не благодаря потерям, а вопреки им…

В рецензии на вахтанговскую постановку «Гамлета» В. Шкловский особо отмечал заслугу театра, пропустившего «вперед драматурга», и театру очень понравилась эта похвала. Но лидерство Шекспира у вахтанговцев не следует понимать как академическую вежливость. Особенно это относится к Астангову, который по-прежнему искал бурь, а не респектабельности. С весны 1921 года, с тех пор как в Румянцевской библиотеке в Москве он стал читать шекспировскую литературу, пафос его изучений был критический. Одно время у него возникла даже дерзкая мысль написать небольшой очерк о Шекспире и его комментаторах, но, быстро убедившись в необъятности задачи, он от нее отказался. Потом, с ладами, к литературе прибавился опыт зрителя, и, восхищаясь игрой знаменитых современников, он спорил с их пониманием Шекспира. Его взгляд на Гамлета формировался в процессе полемики, длившейся десятилетия.

Он знал меру вещей и отдавал должное Моисси, но его Гамлет казался ему хрупким, незащищенным, не уверенным в себе, внутренне неподготовленным для его исторической миссии. Еще более критически он относился к Гамлету Чехова, потому что в его действиях, захватывающих своей активностью, был слишком велик элемент предопределенности; он шел за обстоятельствами, а не управлял ими, у его воли не было свободы выбора. Полемика Астангова задела и самые высокие авторитеты. Он спорил, например, с Тургеневым, для которого Гамлет состоял как бы из двух половинок — анализа и эгоизма, мысли и не согласующейся с ней воли, в силу чего люди гамлетовского типа осуждены на тягостную неподвижность. Он не соглашался и с Гете, для которого главной особенностью {385} Гамлета была его слабость, непосильность возложенной на него ноши. Астангов считал, что доминанта Гамлета — это сила, позволившая ему подняться над «морем бедствий», и доказательству этого Михаил Федорович посвятил статью в «Шекспировском сборнике» 1961 года.

Роль Гамлета была для Астангова самым последовательным выражением его личности в искусстве. Связанный корнями со школой Вахтангова, он не был ортодоксальным представителем мхатовского направления, но, отвергая традиционный завет «идти от себя», опирался в своих актерских замыслах на «эмоциональную память» и опыт пережитого.

Соотношение субъективного и объективного начала в искусстве интересовало Астангова в самом широком смысле. Он, например, пытался выяснить, что в монологе шекспировского Генриха V шло от истории и что от автора и его исповедных мыслей. И в какой мере в «Кавказском пленнике» отразился волновавший молодого Пушкина конфликт между естественностью и культурой, между вольными стихиями природы и окаменевшим кодексом света. Астангов часто находил автобиографические истоки и в актерском творчестве, ссылаясь на Станиславского в роли Штокмана или на неврастенический репертуар Орленева, и т. д. Легко допустить, что эти поиски субъективных мотивов в искусстве связаны с психологией творчества Астангова, с тем, что в лучших ролях с той или иной степенью наглядности всегда прорывалась его личность художника. Как актер он не мог принять нечто обусловленное как необходимость, ему нужно было применительно к своему опыту убедиться в этой необходимости. Вот почему его восприимчивость не была универсальной, она была выборочной.

Мы не можем назвать какую-либо одну господствующую тему, которая охватила бы все творчество Астангова. Несомненно, что он принадлежал к числу художников с высокоразвитым нравственным чувством. Прибавьте к этому его связь с нашей современностью на протяжении по крайней мере сорока лет; и уроки таких учителей, как Леонидов; и сотрудничество с такими режиссерами, как Попов и Завадский; и образованность широкого гуманистического плана; и рыцарское служение театру как высшую духовную {386} обязанность. И вы поймете, почему в центре интересов Астангова был человек в его взаимоотношениях с эпохой, ход истории и наше участие в ней, неизбежность ее движения и наша способность управлять ею. Так он пришел к теме Гамлета, судьи и философа, который с мечом в руках должен извести зло на земле.

В рабочем экземпляре пьесы, разъясняя слова Гамлета в четвертом акте

«О мысль моя, отныне ты должна  
Кровавой быть, иль грош тебе цена», —

Астангов пишет на полях: «О, мысль моя!» — это «генеральная линия» роли. А несколько лет спустя, в статье, напечатанной в «Шекспировском сборнике», в открытую признает, что темой его Гамлета была «вечно беспокойная человеческая мысль». И заметьте, что у этой мысли, до каких высот умозрения она ни подымалась, был материальный образ; она была предшественницей действия, его постоянным стимулом, его осознанной потребностью. Астангов не пытался модернизировать Шекспира и не приписывал ему злободневных идей, как это сделал сравнительно недавно известный немецкий актер Максимилиан Шелл, представив Гамлета как борца с диктаторской властью. Но игру Астангова нельзя назвать и традиционной, его Гамлет был натурой сильной, но не воинственной, поэтам, ученым-филологом, а не солдатом, хотя и не пренебрегал искусством фехтования. Астангов считал, что не зря Шекспир послал датского принца в Виттенбергский университет, в этот старый центр европейской культуры, где когда-то Лютер выступал против догматов католической церкви. Правда, религиозности в духе Лютера он не приписывал Гамлету. Напротив, он казался ему свободомыслящим гуманистом, чуждым как идее церкви, так и ее реформации. В Виттенберге были сильны и светские влияния. В своих комментариях к пьесе Астангов пошел так далеко, что назвал Гамлета «натурой пушкинской», подразумевая под этим счастливую, ликующую полноту жизни. В театре такой языческой праздничности я не почувствовал, возможно, что этому помешал возраст актера. Но несомненно, что действие «Гамлета» у вахтанговцев начиналось на светлой ноте доверчивости {387} и доброй воли. Это короткое в масштабах всей трагедии мгновение для Астангова было очень важным. Вот как на полях рабочего экземпляра пьесы он описал внутреннее самочувствие Гамлета во время первой встречи с королем: «Не хочу осуждать, не хочу!», «Избавиться хочу от этих мыслей!», «Не думать об этом!» И как общий итог сцены предложил такую формулу: «Ему хочется любить людей, жалеть их, а не…» Читатель спросит: не свидетельствуют ли эти сокровенные мысли актера о малодушии его Гамлета? Ни в коем случае! — ответим мы. Астангов был убежден, что в добром расположении Гамлета к людям, в этой доверчивости — источник его силы. И хотя он говорит Гильденстерну и Розенкранцу, что мог бы замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя властителем бесконечного пространства, на самом деле он принадлежит миру и его реальности. И философию этого Гамлета, если свести ее к одной фразе, можно изложить так: человек слишком велик, чтобы удовлетвориться самим собой. Вот почему зло в Эльсиноре приобретает для него характер мирового зла.

Еще до встречи с призраком Гамлет полон решимости узнать тайну смерти отца, и монолог

«Терпи, душа, зло встанет все равно,  
Хоть в недрах мира будь погребено!» —

не оставляет сомнений в его намерениях. (По поводу этих строк Астангов записал: «Я его вытащу — это зло! Я его все равно извлеку!») Его готовность к борьбе уже тогда очевидна, но при всем том он не торопит событий и не бряцает оружием. Говоря языком Астангова, в молодости студента-юриста, его герой — сторонник «презумпции невиновности». Для действия Гамлету нужны знания, и вся первая половина трагедии, вплоть до сцены «Мышеловки», занята таким собиранием улик и исследованием истины. Две линии скрещиваются в игре Астангова на начальной стадии роли: мучительная потребность добраться до сути зла и угнетающее сознание всеобщности преступления. Как трудно быть зрячим и взять на себя бремя суда и возмездия! Но и уклониться от него нельзя. Грандиозность зла требует разрушительных перемен и переоценки всех ценностей, и начинать следует с самого себя. Когда-то молодой Маркс написал, что «самопознание {388} есть первое условие мудрости»[[337]](#footnote-338). Астанговский Гамлет в самопознании искал путь к действию.

Это трудный путь, потому что в чисто субъективном, психологическом плане ему неприятны кровь, насилие, интриги и лукавство. Одна запомнившаяся характерная деталь: конец первого акта, Гамлет произносит монолог «Век расшатался»; теперь как будто все ясно, жребий пал на него, и надо браться за меч, но он задумчив, и в голосе его звучит скорбь; мысль Гамлета обращена внутрь, и от этой интроспекции пока еще очень далеко до вызова царству тьмы. В заветной тетради против слов: «Распалась связь времен, зачем же я свивать ее рожден!» — Астангов твердой рукой написал: «Да минет меня чаша сия!» Необычное впечатление производил этот монолог — вся борьба еще впереди, а он уже устал, и только потом, по ходу действия, мы поняли, что эта усталость от громадной сосредоточенности, которая станет впоследствии его силой. Где-то внутри идет очищающая работа мысли, а пока что он не расстается с дорогими иллюзиями. Он не слишком высокого мнения о Гильденстерне и Розенкранце, но, встретившись с ними, не хочет верить, что они предатели, причастные к заговору. Он взывает к их совести («хочу вызвать в них человеческое», — пишет Астангов в своих тетрадях) и терпит жестокую неудачу. Итог ужасен, зло пустило глубокие корни, гораздо более глубокие, чем он предполагал: вся Дания — тюрьма. Мысль его бесстрашна, и надо делать выводы. Перемены, которые происходят с Гамлетом, — в центре роли Астангова. Это настоящий подвиг самовоспитания; он должен победить себя и справиться с собой — он великодушен, а должен быть беспощаден, он не выносит притворства, а должен вести игру и изощряться в хитрости, он привязан к жизни, а должен идти на смерть. И самое важное, что эту *ситуацию необходимости*, навязанную ему извне, он принимает по свободному выбору.

Роль Гамлета, по определению Астангова, состояла из «приливав» и «отливов», то есть взлетов духа и воли и их упадка. Признаюсь, что мне было интересней наблюдать за «отливами», потому что в эти моменты слабости, когда «под налетом мысли бледной» хиреет {389} и вянет «решимости природный цвет», испытывалась мера возможностей Гамлета. И даже монолог о Гекубе с его крайней точкой падения («О, что за дрянь я, что за жалкий раб!») при всей надрывности исповеди нес с собой нравственное освобождение, потому что, назвав свои слабости, он уже в какой-то мере устранил их. А монолог «Быть или не быть» с его страстными поисками истины Астангов определил как подготовку к бою («Жить — это действовать!»). Здесь уже появляется фанатизм цели и нетерпимость, хотя «приливы» слабости будут еще продолжаться, но уже в ином соотношении духа действий и парализующих его сомнений. Роль Гамлета в целом была для Астангова великим примером возмужания человека в борьбе со злом, опутавшим человечество; в этой роли он нашел исповедную тему и тот высокий этический принцип, которому служил еще с лет юности.

Однажды в 20‑е годы Луначарский в статье о Мейерхольде написал, что революционному театру нужны масштабы не микроскопические, а телескопические. Последующее развитие нашего искусства не подтвердило этого мнения. И астанговский Гамлет неплохое тому доказательство; в нем была необъятность шекспировской трагедии, ее вселенский размах, и была картина мельчайших душевных движений, и были глубоко скрытые изгибы и оттенки психологии, и был микроскоп. И мудрый всезнающий Гамлет, виттенбергский гуманист, мирный человек, вынужденный обстоятельствами взяться за оружие и свершить безжалостный приговор, жертва века и его судья, был живым и оригинальным созданием современного советского театра. И нет сомнения, что в будущем, в бесконечной шекспировской эстафете, отыщется и след Астангова.

Товарищи и соратники Астангова в многочисленных воспоминаниях дружно пишут о классически строгих формах его искусства и его рыцарственном образе последнего из могикан старого театра, вдохновленного нравственной идеей нетронутой чистоты. Они пишут о том, что только он мог бы сыграть Несчастливцева во всем его величии, как того требует Островский, о его шиллеровском энтузиазме, мало кому теперь доступном, о его воспитанной реализмом Достоевского беспокойной совести, при всей ее жизненности подымающейся {390} до прекрасного театрального пафоса. И все это правильно, если только добавить, что свет прошлого ему нужен был для сегодняшнего дня, что, классик и романтик, он с головы до ног был нашим современником и в историю русского театра вошел как создатель погодинского Гая, героя эпохи индустриализации, как смелый интерпретатор Шекспира, давший свое самостоятельное толкование его поэзии, как тонкий психолог — изобразитель драмы человека, раздавленного капиталистическим варварством, как автор целой галереи публицистических образов — среди них были и героические и памфлетные, — как выдающийся художник-актер, представляющий первое послеоктябрьское поколение, пришедшее к жизни вместе с революцией.

1969

## **{391}** Абдулов на сцене

Едва услышав голос Абдулова, его узнавали в магазинах, в трамваях, в сутолоке вокзалов, просто на улицах; шоферы такси, няньки с детьми на бульварах, постовые милиционеры здоровались с ним, как со старым знакомым. А незадолго до войны М. М. Литвинов, тонкий ценитель театрального искусства, в антракте на спектакле МХАТ назвал при мне Абдулова в числе самых заметных актеров нового, революционного, послеоктябрьского поколения.

Аудитория его была необозрима: его знали не только в столицах, но и на всех просторах страны. Ему была приятна эта популярность, но он говорил о ней неохотно и рассуждал так: когда незнакомые люди здороваются с Качаловым — это понятно, достаточно вспомнить его Карамазова или чтеца в «Воскресении». А что сделал он по сравнению с монументальным трудом своих предшественников и учителей? Очень, очень немного. Конечно, он связал свою судьбу с такими массовыми видами искусства, как эстрада, кино и радио, особенно радио. И огромную часть его успеха следует отнести за счет распространенности этого искусства, за счет его повсеместности, расхожести, за счет его «тиражей». Действительно, популярность Абдулова, неслыханная для актера экспериментального, студийного, искавшего свои пути театра, во многом объясняется развитием новых средств связи, рождением новых форм искусства и тем новым местом, которое они заняли в жизни современного человека. И все-таки Абдулов был скромного о себе мнения; при всех прочих обстоятельствах, тайна его успеха заключалась в нем *самом*, в обаянии его таланта.

Актерство с юности стало призванием Абдулова. Как мало кто из его современников, он обладал абсолютным {392} *чувством аудитории*, инстинктом общности и слияния с ней, той синхронностью с ее душевными движениями, которой природа одаряет только самых выдающихся художников. Это, так сказать, внешние условия его успеха. Но ведь были и условия внутренние, психологические, например радость от самого процесса игры Абдулова, от незабываемых импровизаций актера, в которых отразились все краски его ненасытно-стихийного, фальстафовски-полнокровного восторга жизни. И прав его друг и товарищ по театру К. К. Михайлов, когда в своих воспоминаниях пишет о том, как горько ему слушать и по сей день часто звучащие по радио слова: «Голос Абдулова дается в механической записи». Механическая запись! Какие неподходящие слова для Абдулова, для его всегда живого, всегда меняющегося и захватывающего неожиданной новизной искусства.

Известен такой факт: в сезон 1925/26 года Абдулова, удачно сыгравшего Расплюева в Театре имени Комиссаржевской, по рекомендации его учителей пригласили в МХАТ. Двадцатипятилетний актер считал себя счастливейшим избранником судьбы, тем более что вскоре ему поручили роль в одном из эпизодов «Дней Турбиных». И вот, в самом добром расположении духа, он шел по коридору театра и встретился со Станиславским. Константин Сергеевич сразу обратил внимание на хромоту незнакомого ему молодого человека. «Кто это?» — спросил Станиславский. Ему ответили, что это молодой актер, которого недавно приняли в труппу. Далее я приведу диалог в том виде, как его записала Е. Метельская-Абдулова со слов его друзей.

«— Скажите… а он — гениальный актер?

— Ну‑у, как сказать… Очень способный, говорят, талантливый… Молод еще…

— Да‑а, — протянул Станиславский, — для того чтобы играть на сцене с таким недостатком, надо быть гениальным!»

Вскоре после этого Абдулов ушел из Художественного театра. Можно понять, почему Станиславский не одобрил приглашения молодого Абдулова в МХАТ, хотя и выразил свое недовольство в такой уклончиво-деликатной форме. Как раз в те годы Константин Сергеевич много занимался своей системой, затрагивающей {393} как область психической, внутренней техники актера, так и правила его физического воспитания, требуя от своих учеников «шаляпинского тренинга» во всем, что касается ритма, пластики, свободы и легкости движения на сцене. В этом смысле данные Абдулова никак не отвечали требованиям системы. Можно также пожалеть, что Станиславский не заинтересовался искусством Абдулова, однажды промелькнувшего перед ним в коридоре театра. Как видите, такие просчеты бывают даже у великих педагогов и идеально чутких художников. Заметим кстати, что вопрос о будущем Абдулова, о том, может ли он при своем физическом недостатке посвятить себя профессии актера, неизбежно возникал и у его учителей, и все они, включая Л. М. Леонидова, единодушно признавали это его право. Сомнения были только у самого Абдулова. Но при всей душевной мягкости, человек очень сильной воли, избрав свой путь, он уже неуклонно следовал по этому пути.

Перечитывая теперь старые рецензии о ролях Абдулова, написанные признанными театральными авторитетами 20‑х годов, замечаешь одну общую ошибку: о юноше, едва вступившем на сцену, здесь говорится как об искушенном профессиональном актере. И дело, разумеется, не в том, что Абдулов редко играл людей его возраста и тем вводил в заблуждение маститую критику. Дело в сути его искусства, в его зрелости, ранней зрелости, которой он обязан борьбе с самим собой, со своим недугом, выработанной им безжалостной по своему духу самодисциплине. Очевидно, древняя мудрость о препятствиях, воспитывающих характер, вполне приложима и к искусству актера. И когда теперь пытаешься восстановить общую основу ролей уже так давно ушедшего от нас Абдулова, прежде всего находишь в них редчайший и гармоничный сплав *беспечно веселого моцартианства*, щедрого таланта, расточительно расходующего себя, и великого *труженичества*, подвига самовоспитания.

В первый раз я увидел Абдулова на сцене более сорока лет тому назад. Шел «Зеленый попугай» Шницлера с участием Моисси; знаменитый гастролер играл на немецком языке, все остальные актеры были русские, да и постановка была русская, уже знакомая москвичам по Шаляпинской студии и теперь восстановленная {394} для гастролей в прежней редакции. Это была первая режиссерская работа Дикого. В эффектной «картинке» австрийского драматурга молодой постановщик увлекся мыслью о «карающей руке» революции, о том, что в грозный час истории, как себя ни обманывай, никуда от нее не денешься, — мыслью, которую при известном усилии можно извлечь из ситуации этой популярной в самом начале 20‑х годов пьесы. Ведь толпа, штурмующая Бастилию (напомню, что действие в «Зеленом попугае» происходит вечером 14 июля 1789 года), в конце концов врывается в нелепо-призрачный, полный превратностей, отрешенный от реальности мир полукабачка-полутеатра Проспера, где парижская знать, снобы из окружения самого Людовика ищут забвения от преследующего их страха.

У этой характерной для Шницлера темы столкновения игры и действительности был еще один аспект: среди актеров, изображающих преступников в «Зеленом попугае», неожиданно оказывается настоящий преступник — бродяга Грен (его играл Абдулов), и на него-то хозяин кабачка возлагает особые надежды — вот уж кто пронзит зрителей! Все происходит как раз наоборот — убийца Грен так косноязычен и скуп на подробности, так беспомощно-будничен, так безучастно-вяло рассказывает о том, как убил свою тетушку, что избранная публика в кабачке принимает его за плохого актера: «Ну, этот слаб, он дилетант!» — говорит о нем виконт де Ножан. Конечно, в царстве вымысла, какими сногсшибательными подробностями он ни был бы разукрашен, нельзя спастись от истории, нельзя спастись от правды. Но, приняв эту истину, не следует забывать и другую — для правды в искусстве мало только фактов, нужно еще воображение, нужен еще и талант игры.

Задача, которая стояла перед молодым Абдуловым в «Зеленом попугае», была в некотором роде парадоксальной — он должен был напрячь всю фантазию, чтобы сыграть человека, начисто лишенного фантазии. Абдулов уже тогда любил и умел гримироваться, и каждая черта в облике Грена выдавала его низменную натуру — странно асимметричное лицо, в котором одновременно отразились испуг и наглость, глубоко посаженные, настороженно озирающие все вокруг мышиные глазки, застывшая улыбка, похожая {395} на гримасу. И потом голос Грена — хнычущий, скулящий, с вдруг прорывающимися нотками угрозы и ожесточения. И все это всерьез, в классических приемах театра перевоплощения. И тем не менее эффект роли Грена в целом был комическим. В его уродстве я почувствовал больше вздорности, нелепости и эксцентрики, чем патологии, больше клоунады актера, чем мелодрамы автора. Абдулов до конца верил в то, что происходит на сцене, и при этом не терял себя, своего юмора, манеры игры, своего современного понимания событий пьесы. И заметьте, два этих резко сталкивающихся плана — наиреальнейшие переживания и чисто игровая театральная стихия — ничуть не нарушали цельности впечатления. Недаром, по свидетельству современников, прославленный Моисси высоко отозвался о самозабвенном увлечении, с которым его юный и безвестный партнер вел свою роль. *Вдохновение игры* на сцене, равно как и в жизни, — характернейшая черта Абдулова.

Он жил в этой стихии веселой, детски непринужденной, свободной от всякого регламента, неистощимой на выдумки игры — и когда сдавал экзамен в университете и, услышав, как похрапывает его старый профессор, вместо истории налогового законодательства в феодальной Англии прочитал ему монолог из «Ричарда III»; и когда, гуляя вместе с Диким по парижским улицам, сочинял неслыханно увлекательные романтические биографии прохожих; и когда после затянувшихся до рассвета съемок чеховской «Свадьбы» (оставшись из-за нераспорядительности администратора без машины) в гриме и костюме кондитера Дымбы — черные усы, черная борода, красная турецкая феска, — взяв под руку Раневскую, тоже в гриме и допотопном манто и капоре, ранним московским утром, пугая прохожих, отправился пешком домой; и когда ставил «капустники» в ВТО; и когда готовил детские передачи для радио; и когда на эстрадных концертах, заметив в толпе какого-нибудь скучного зрителя, не жалел сил, чтобы его расшевелить (чаще всего это ему удавалось, хотя скучные люди, говорил он, очень упрямы); и когда в театре играл, например, дядю Васу в «Госпоже министерше» и по наитию вдруг начисто менял мизансцену, обезоруживая своей изобретательностью неумолимо строгого ко всякой {396} отсебятине Завадского; и еще во многих и многих Других случаях. Расстояние между жизнью будничной, домашней, текущей и жизнью артистической и заполненной публичным творчеством у Абдулова было кратчайшим, самым минимальным, иногда совершенно неразличимым. И труд артиста был для него не только потребностью, но и удовольствием, азартом, никогда не способным прискучить озорством, *счастливым праздником самовыражения*, который заражал и нас, его зрителей.

Театральная аудитория 30‑х годов хорошо почувствовала щедрость искусства Абдулова в «Ученике дьявола», спектакле, поставленном Завадским в его Театре-студии в Головином переулке на Сретенке. Существует версия — я встречал ее у некоторых мемуаристов, — будто «Ученика дьявола» у Завадского смотрел сам Шоу, когда приезжал в Советский Союз праздновать свое семидесятипятилетие. Боюсь, что даты здесь не сходятся. Шоу, как известно, родился в 1856 году и в Москву приезжал летом 1931 года. А Завадский поставил «Ученика дьявола» зимой 1933 года. Но как бы там ни было, мелодраму Шоу в Театре-студии на Сретенке играли с блеском, и я думаю, что если бы, непостижимым для меня образом, ее посмотрел автор, то при всей его язвительности он искренне поблагодарил бы режиссера и актеров. Единственно, в чем можно было упрекнуть театр, это только в том, что по моде тех лет он присочинил эпилог, никак не предусмотренный содержанием пьесы. Уже после окончания ее действия, под звуки фанфар, в сиянии бенгальского огня, на сцене появлялся Плятт в гриме Шоу, каким мы его видели на последних портретах — сухонький старик с тросточкой и в перчатках, — кланялся публике и обращался к ней с длинным монологом. Шоу цитировал Шоу, и этот ненужный, «избыточный» комментарий вносил неприятную ноту резонерства в высокую комедию идей, которую разыгрывал театр.

Финальная сцена казалась тем более зряшной, что представительство от автора в «Ученике дьявола» взял на себя генерал Бургойнь в лице актера Абдулова. В предисловии к Избранным сочинениям Шоу издания 1956 года про Бургойня говорится, что он «человек, не лишенный ума и проницательности и вместе {397} с тем предельно циничный “аристократ духа”, защищающий “философию” завоевателя»[[338]](#footnote-339). Завадский и Абдулов держались на этот счет другого мнения. Они исходили из того, что герой Шоу — реальное историческое лицо, неудачливый генерал, про которого в авторской ремарке оказано, что если бы не его умные и проницательные глаза, то его тонкий нос и маленький рот навели бы на мысль о несколько «большей разборчивости и меньшей твердости», чем это требуется для крупного военного начальника. Конечно, Бургойнь — профессиональный военный, и выправка у Абдулова была безукоризненно внушительной, какой-то особенно осанистой, может быть, в силу непривычной для человека его занятий походки; и джентльменство его было изысканно-подчеркнутым, чуть-чуть старомодно-церемонным, как то и полагалось представителям высшей военной касты в Англии XVIII века. Но этот генерал из мелодрамы Шоу, по версии театра, слишком часто задумывается над смыслом устава, хотя соблюдает его неукоснительно. И ирония его слишком непочтительна и касается вещей, которых в его среде не принято и не следует касаться. И вообще он слишком интеллигентен, более того, *духовен* для своей профессии завоевателя. Вот почему к его цинизму примешивается горькое чувство скуки и бессмыслицы той комедии, в которой он принимает такое видное участие.

Юмор Абдулова в «Ученике дьявола» был холодно спокойный и по-своему величественный, но в изящной и презрительной насмешке Бургойня чуткое ухо улавливало тревогу и даже растерянность. А в его стариковски мудрых и усталых глазах можно было прочесть невеселые мысли о себе и обо всем, что происходит вокруг него. В самом деле, до чего же глупа олицетворяемая им иерархия, если он чувствует себя таким же бессильным винтиком военно-бюрократической машины, как и последний его солдат. Это была самокритика, так сказать, на самом высшем уровне: тупость военщины высмеивал боевой генерал, комедию суда — фактический его вдохновитель, фарисейство и безжалостную тактику колониальных властей — {398} профессиональный захватчик. Острота взятой ситуации способствовала силе сарказма Шоу и его мысли о пагубной власти инерции, обесчеловечивающей человека. И не эта ли острота самоосуждения, в которой явственно прозвучал голос самого автора, превратила роль Абдулова в одну из центральных в спектакле Завадского?

Вслед за Бургойнем зимой 1934 года Абдулов сыграл Лыняева в «Волках и овцах» и Фромантеля в «Школе неплательщиков» (1936). Некоторые солидные и притом высоко ценящие искусство Завадского историки до сих пор относятся к этим спектаклям с настороженностью. Так, например, в «Театральной энциклопедии» говорится, что форма постановки пьес Островского и Вернейля была для Завадского, увлеченного театральной игрой, *самоцелью*. Упрек этот основан на недоразумении, хотя мы все, писавшие о театре в 30‑е годы, часто его высказывали, придумав теорию «двух Завадских»: одного — экспериментальной, узкокамерной, ранней, студийной поры его творчества и другого — массового, углубленного в современность, зрело-реалистического периода. Путь Завадского был сложен, и не следует его выпрямлять. Но я думаю, что без первых его экспериментальных исканий с их вахтанговским культом игры невозможны были бы и такие фундаментально реалистические спектакли, как «Гибель эскадры» и «Мстислав Удалой», которым та же «Энциклопедия» дает безоговорочно положительную оценку. Да и саму вахтанговскую театральность с ее пониманием революции как *обогащения сущности* человека давно пора восстановить во всех правах, практически ведь оно так и случилось. У Маркса есть знаменательные слова о том, что истинное царство свободы начинается там, где развитие человеческих сил становится само по себе самоцелью[[339]](#footnote-340). Не к этому ли царству свободы была устремлена вахтанговская эстетика праздничности революции? Однако, когда Завадский ставил пьесу «Волки и овцы», вахтанговская традиция была предана забвению; зато дурной вульгарный социологизм с его карикатурным пониманием пользы и злободневности {399} в искусстве поднялся на последней волне взлета. Что же вызывало одобрение и что вызывало критику в работе Завадского и его актеров?

Их хвалили за то, что они дали Островскому новое толкование, представив всех героев комедии как единый лагерь хищников («здесь нет овец, только волки»); за то, что Лыняев похож на Беркутова, а Беркутов на Мурзавецкую, а Мурзавецкая на Чугунова и т. д., и в этом хороводе масок сходство во всех случаях сильней, чем различие; за то, что Марецкая лишила Глафиру «какой-либо обаятельности», как писал критик газеты «Экономическая жизнь»; за то, что театр был придирчив в выборе положительных героев: мнения здесь разошлись, та же «Экономическая жизнь» называла симпатичных ей героев — дворецкого Павлина и буфетчика Власа, а журнал «Театр и драматургия» — Анфусу, к которой Островский относился со «своеобразной лирической мягкостью». «Литературная газета» по поводу «Волков и овец» напечатала статью высокоученой женщины, автора многих философских работ, в прошлом видной участницы социал-демократического движения Л. Аксельрод-Ортодокс. Ей спектакль Завадского понравился, потому что он был построен «на все подымающейся эмоции, отражающей прогрессивно исторический период в сфере социально-экономического развития России». В общем получалось, что дружественная Завадскому критика рассматривает его спектакль «Волки и овцы» как суд современности над злостным грюндерством и нравами 70‑х годов, как наглядно-яркую разоблачительную иллюстрацию к «юнкерскому пути развития русского капитализма». В конце этих социально-экономических этюдов бегло и скопом упоминались имена актеров, как на обязательной утренней перекличке.

А ругали Завадского за эпиграфы в форме песен перед каждым актом, за особый ритм, который он искал для каждой роли, за введенные в текст сентиментальные романсы, за то, что он взял как основу макета оркестровую раковину, подчеркнув тем самым условность театрального действия, мотив игры, а не всамделишности, и т. д. Из сказанного ясно, что Завадский, в чем-то поддавшись требованиям вульгарной критики (тезис — «все волки»), все-таки до конца {400} не сдал своих позиций и сохранил верность вахтанговскому принципу игры. Стоит ли его теперь в том упрекать? Вахтанговская эстетика означала ведь нечто большее, чем условные приемы постановки; при всей пестроте красок она, как мне кажется, предполагала строгую *индивидуализацию характеров*, при которой в живых исторических портретах мы находили общечеловеческие черты. В абдуловском Лыняеве, например, явственно прозвучала тема *обломовщины*, хотя всякие прямые параллели были бы здесь совершенно необоснованы.

Лыняев у Абдулова, как то следует из ремарки автора, человек тучный; в полноте его не было ничего очевидно болезненного, напротив, он двигался юношески легко, без натуги, но зато подымался и менял положение с усилием, показывающим, что его афоризм насчет преимущества горизонтального состояния тела имел и физиологическую основу. Если говорить медицинским языком, то перед нами был рядовой случай ожирения, связанный с недостатком мышечной активности. Однако какая же ирония заключалась в том, что актеру, всю жизнь мечтавшему сыграть Фальстафа, этот мощный образ веселого эпикурейства и жажды жизни, досталась роль Лыняева, про которого Мурзавецкая с присущей ей ядовитостью говорит: «Распетушье какое-то». Слову этому, уже во времена Островского считавшемуся устаревшим, Даль дает такое объяснение: каплун, кладеный петух. Абдулов не посчитался со злословием Мурзавецкой, и его Лыняев не лишен был природной мужественности, но всего себя, свою хитрость и силы потратил на то, чтобы сберечь свой покой, свое комфортабельно обставленное и не обремененное обязанностями одиночество. Классическая обломовщина приобрела в его лице черты самодурства, блажи богатого барина, который не просто уклоняется от неудобства жизни, не только обороняется, но имеет еще на этот счет выработанную программу: «Не понимаю, что за фантазия гулять по росе, когда можно очень покойно сидеть в комнате…»

Обломовщина Лыняева опиралась на его самомнение, на его уверенность в себе, чего никак нельзя сказать о самом Обломове. Не зря ведь Абдулов придавал особый смысл занятиям Лыняева, его почетному судейству, тому, что он считает себя человеком проницательным, {401} изучившим, в частности, все слабости, прихоти и тактику женской натуры. И тем сильней прозвучала сцена, в которой Глафира обольщает Лыняева и он капитулирует. Позволю себе заметить, вопреки приведенному здесь суждению критика «Экономической жизни», что Марецкая — Глафира была в этой атаке неотразима и Лыняев терялся, недоумевал, путался и в какие-нибудь несколько минут терял остатки своей твердости. Абдулову нравилась эта веселая капитуляция его героя, и он, как говорили в старину, купался в роли. Сперва Лыняев лицемерил с самим собой, уверяя себя, что он еще выберется и? ловушки, потом вдруг пугался — а что, если эта игра, так захватившая его, почему-либо оборвется? На мгновение пробуждалась его чувственность, голос плоти, совсем ему не чуждый, и как реакция затем наступало сонное оцепенение. А в финале пьесы со смущением и виноватой улыбкой он держал платок Глафиры, понимая, что его игра проиграна, что упущенного не воротишь, и, как ни странно, испытывал удовольствие от своего униженного положения. Некоторые критики того времени высказывали мнение, что лыняевская ситуация — это типичный фрейдистский комплекс. Мне же показалось, что Абдулов до конца разгадал *психологию самодурства*, выходящего далеко за рамки пьесы Островского, самодурства, которое обошли, приручили, жестоко приструнили, перехитрили, самодурства, посрамленного предприимчивостью и беззастенчивостью более сильной стороны и теперь безропотно и даже с каким-то вызовом признающего первенство сильного и свое падение.

Более понятно недоверчивое отношение «Театральной энциклопедии» к Вернейлю. Об этом авторе Луначарский в «Парижских письмах» 1927 года писал как о расторопном бульварном сочинителе, не отрицая остроумия и пикантности его пьес. Но тот, кто знает французский комедийный репертуар, легко найдет в них знакомые мотивы и прототипы. Это не плагиат, разъяснял свою мысль Луначарский, это просто «уже имевшие успех лоскутья, по-новому сшитые»[[340]](#footnote-341). И смотреть Вернейля бывает забавно, когда {402} в его пьесах выступают крупные артисты, как это случилось в «М‑ль Флют», где играла Мод Лоти, известная на всю Европу исполнительница ролей не очень нравственных девочек. Только что стоит эта забытая теперь Лоти по сравнению с тем «содружеством мастеров» (так называлась рецензия в «Советском искусстве»), которое участвовало в московской постановке комедии Вернейля.

Я назову здесь прежде всего самого Завадского, показавшего чудеса режиссерской выдумки на тесном блюдечке сцены своей студии, мастера веселого гротеска, хорошо чувствующего французский юмор, его плоть, пряность и его изящество, что называется, «эспри паризьен»; и далее — Шостаковича, чей гений с молодости был отзывчив к сатире, к пародийно-комическому элементу жизни, — вспомните, что еще в 1929 году он сочинил музыку к «Клопу» у Мейерхольда; и далее — Тышлера, несмотря на тяготение к торжеству логики и истине разума, очень восприимчивого в своем экспрессивном искусстве к нелепостям и несуразностям быта, в данном случае парижского, светски-столичного, необыкновенно благоустроенного быта (запомнились его кресла со спинками в форме загребущих, хватающих рук); и далее — плеяду актеров: Марецкую в эпизодической, в сущности вставной, роли Бетти Дорланж с ее цинизмом до такой степени бесстыдным, что он уже казался простодушным, с ее жалобой-недоумением по поводу плохо устроенного мира, где порядочной кокотке нельзя как следует устроить свою судьбу; Плятта в роли молодчика Гастона Вальтье с его размахом, напористостью и самоуверенностью дельца, который за полгода из нищего превратился в миллионера; в этой роли ясно слышались отзвуки только что прошумевшего тогда процесса банкира-авантюриста Стависского; Полонскую в роли обворожительной и легкомысленной Жюльеты; и, наконец, Абдулова — Фромантеля, как всегда, блеском игры придавшего второстепенной роли первостепенное значение. И все они были молоды, привлекательны, остроумны, полны сил и надежд.

В суматохе «Школы неплательщиков», в ансамбле ее звезд обычно азартный и легко увлекающийся Абдулов сохранял невозмутимость, покой мудрости и всеведения, плохо гармонировавший с атмосферой {403} ажиотажа и нервной лихорадки комедии Вернейля. Это был умело рассчитанный режиссерский прием: несимметричность, по выражению Толстого, — одна из самых надежных примет достоверности в художественном произведении. Почтенный директор департамента Фромантель из всех разновидностей жуликов представляет едва ли не самую редкую — он жулик меланхолический, не утерявший при этом вкуса к жизни и ее радостям. У его скептицизма есть свои основания — он знает парижский быт с изнанки, с оборотной стороны; в том и заключается профессия Фромантеля, чтобы тайное делать явным, и он так преуспел в этой профессии, что ему кажется, будто от его глаз ничто не может укрыться. Он достаточно циничен, чтобы не задумываться над смыслом своих открытий — время экзистенциалистской драматургии с ее атрибутами страха и одиночества было еще впереди, на это развлекатель Вернейль никак не претендовал, и его Фромантелю было просто скучно. Он немного оживляется, когда ведет, например, в первом акте диалог с налогоплательщиком Меню: несколько в лоб поставленных вопросов — и обманщик приперт к стенке. Фромантелю, старому охотнику, доставляет удовольствие эта беспроигрышная игра кошки с мышкой, это разоблачение наивности, которая прикидывается хитростью. Но здесь его не ждут неожиданности, глаза его загораются и быстро гаснут, приобретая склеротически-мутный оттенок. Очень хорошо умел Абдулов в свои сравнительно молодые годы показывать старость и ее физиологические признаки.

Тема неблаговидной старости становится главной во второй, уже неблагополучный период роли Фромантеля, когда Гастон — его зять, хищник помоложе и покрупней, в таланты которого он не верил, — проглатывает своего тестя с потрохами. К тому, что министр финансов Третьей республики ищет поддержки у мошенника Гастона и готов стать его сотрудником, Фромантель почти что безучастен: это логика коррупции, и так, вероятно, оно и должно быть. Но почему он остался в дураках, почему так доверился своей обманувшей его проницательности? Отчаяние его вырывается в яростной вспышке, он готов наброситься с кулаками на своего могущественного родственника и тут же, оценив безнадежность бунта, принимает навязанные {404} ему условия. Быстрота реакций не изменяет ему и в этом критическом положении. Если случилось так, он готов продолжать игру под флагом Гастона, у него остается еще надежный козырь, и он пугает нового шефа опасностью новых измен прелестной Жюльеты («вы будете рогаты, я на страже»). Но он только храбрится, его запасы энергии и оборотистости иссякли. Сразу постаревший Фромантель уже не подымется и, видимо, не заблуждаясь на этот счет, старательно отгоняет пугающие его мысли. Так, в какие-нибудь два с половиной — три часа перед нами проходит целая жизнь — правда, в специфически-комедийном свете, подсказанном пьесой. И когда я задаю себе вопрос — почему Мейерхольд, в самом конце жизни задумавший инсценировать «Человеческую комедию», предложил Абдулову сыграть у него отца Горио, я вспоминаю роль Фромантеля с ее истинно бальзаковским, *неиссякаемым запасом наблюдений*, с ее комедией, отравленной ядом желчи и разочарования.

После «Школы неплательщиков» прошло три годе — Завадский вместе со своими товарищами уехал в Ростов в новый театр, по тем временам поражавший масштабами и техническими возможностями. Кто-то из московских журналистов даже писал, что его сцену можно превратить в бассейн. Было не очень понятно, зачем это, собственно, нужно и стоит ли ставить Островского или, скажем, того же Вернейля в приемах водяной пантомимы. Во всяком случае, существовало мнение, что Завадскому и его труппе пребывание в Ростове пойдет на пользу, поскольку, окончательно простившись с камерностью, они дружно вступят на путь массовости. Абдулов, еще с 20‑х годов связанный с московскими радиостудиями, один из пионеров нашего художественного вещания, в Ростов не поехал. Он стал актером Театра Революции и в сезон 1938/39 года сыграл роль Нарзулаева в пьесе Б. Войтехова и Л. Ленча «Павел Греков».

У пьесы этой была нелегкая судьба, и после ее триумфа один из ее постановщиков, М. Астангов, рассказал в газетах, как театр отстаивал свое детище от притязаний некомпетентной критики. По нашим сегодняшним понятиям «Павел Греков» — пьеса устаревшая и отягощенная многими предрассудками. О некоторых {405} из этих предрассудков, ввиду их типичности, я упомяну. Начну с того, что трагедия оклеветанного человека рассматривается как заслуживающий внимания юридический и психологический казус, и только, вне общего процесса жизни. Мы не можем упрекать авторов «Павла Грекова» в том, что они не исследуют все условия взятого ими конфликта, смысл которых нам открылся гораздо позднее. Мы только сожалеем, что трагедия героя излагалась в этой пьесе в облегченном, адаптированном виде и, к всеобщему удовольствию, улаживалась легко, по заранее обдуманному графику, без серьезных потерь. Конечно, авторы вправе сослаться на внешние обстоятельства, совсем тому не благоприятствовавшие. Но вот перед нами свидетельство современника: в статье «Комсомольской правды» от 25 января 1939 года мы читаем такие строки: «Следует сказать, что драматург и театр сами иногда робели перед собственной смелостью и обуздывали ее». Да, масштаб пьесы Войтехова и Ленча был сужен, не под стать серьезности событий. Однако уже само прикосновение к правде производило сильное впечатление. И я не припомню ни одного спектакля тех лет, в том числе и «Отелло» с Остужевым и «Оптимистическую трагедию» у Таирова, который вызывал бы такие овации, как скромно и буднично обставленный «Павел Греков».

Был в этой пьесе еще один предрассудок, распространенный в драматургии 30‑х годов и время от времени напоминающий о себе и в наши дни. Я имею в виду отношение к уголовно-детективному элементу в истории. Речь идет не просто о шпиономании, которую тогда нещадно эксплуатировали авторы сенсационно-развлекательных пьес, не без основания ссылаясь на уже вполне определившуюся военную ситуацию в мире. Речь идет о том, что классовую борьбу революционного пролетариата, ее величие и ее цели в некоторых литературных произведениях совершенно заслонила выдвинутая вперед авантюрно-криминальная сторона событий: какие-то оплошные заговоры, политические маскарады, покушения и катастрофы, тайные диверсии и тайна их разоблачения. И получалось, и в больших масштабах истории и в частных сюжетах, что весь ход и исход борьбы двух социальных систем, их политики и философии решает {406} поединок удачливого разведчика и неудачливого контрразведчика или наоборот. Согласитесь, что марксистская философия истории дает другое объяснение закономерностям революционной борьбы.

Этот распространенный предрассудок коснулся и «Павла Грекова», но правда революционной идеи прорвалась сквозь все предрассудки. Актеры Театра Революции по траву делили этот успех с драматургами, и если говорить о *нравственной проблематике пьесы*, то и возвысились над ними. Для Астангова — режиссера и актера — тема Павла Грекова была темой гордого человека, убежденного в правоте своей идеи. У его героя не было никаких иллюзий, он понимал, что у клеветы, жертвой которой он стал, далекие последствия, что речь идет о жизни и смерти или, в лучшем случае, о медленном умирании. И это чувство тревоги передавалось в зал и вызывало ту настороженную и насыщенную ожиданием тишину, о которой писала вся критика. Греков оказался на краю пропасти (этот драматический элемент был усилен в роли) и не думал трусить и сдаваться. И для нас, сидевших в зале, вне зависимости от сегодняшних справедливых претензий и исторических ретроспекций, мужество Грекова служило необходимой опорой, возвращая моральным ценностям их истинное значение. А потребность в этом у аудитории была тогда очень велика. Такой непосредственный нравственный эффект — явление редкое в искусстве даже самых совершенных образцов. Может быть, поэтому нам следует больше ценить публицистическую драматургию, чем мы ценим ее теперь.

Все сказанное имеет прямое отношение к роли Абдулова — Нарзулаев был самым умным и самым сильным противником Грекова. Считалось, что в этой роли Абдулов решает задачи главным образом технические. В самом деле, он играл английского генерала, русского барина, французского чиновника, и в каждом из его портретов были черты национального типа, разумеется, с поправкой на время и общественную иерархию. Теперь он играл интригана и заговорщика таджика и охотно пользовался некоторыми ходячими представлениями о пройдохе, авантюристе, дерзком честолюбце, как они сложились в нашей Средней Азии. И в том-то и было искусство актера, что из этих {407} спрессованных до штампа представлений он извлекал их сегодняшнюю политическую суть, прикрытую национально окрашенной и особо подчеркнутой бытовой характерностью. Е. Абдулова-Метельская вспоминает, как огорчились товарищи из таджикского руководства, когда после просмотра «Павла Грекова» они встретились с актерами и обратились к Абдулову по-таджикски, а он их не понял: «Ах, нехорошо, товарищ Абдулаев, — стыдили они его, — отказываться от своего родного языка». Русский актер, выходец из Польши, он был смущен этим упреком. Любопытно, что роль Нарзулаева до такой степени ассоциировалась с Абдуловым, что какой-то актер в провинции, играя ту же роль, стал прихрамывать, полагая, что этот физический недостаток — неотъемлемая особенность его героя.

Считалось также, что Абдулов искусно показывает коварные методы маскировки врагов революции. На эту тему была даже специальная статья в газете «Советское искусство». И действительно, незатейливую схему роли, предложенную авторами, он расцветил психологическими подробностями, не слишком тонкими, но совершенно достоверными. У мимикрии Нарзулаева было много оттенков, например надменность, вполне уживавшаяся с восточной патриархальностью большого начальника, привыкшего распоряжаться людьми, массами людей. Даже когда Нарзулаев терял самообладание, раздражался и не скрывал своей ярости (сцена в райкоме), он сохранял этот тон превосходства. Совсем другой была его маска в сцене заседания — здесь он играл свойского человека, демократа, милого шутника, беспристрастного свидетеля событий, заинтересованного только в установлении правды. Трансформации актера были безупречны, но пока это была еще область театра и его искусства перевоплощения. Абдулову этого было мало, он *искал выхода в самую жизнь* и выбрал такой план.

У авторов Нарзулаев, что там ни говори, заурядный прохвост, у Абдулова ранг его повыше — это фигура зловещая и притом реальная, без следов гротеска, сеятель зла, провокатор, само воплощение клеветы и низости, некая модель бюрократа-шовиниста, для которого цель, при всех обстоятельствах, оправдывает средства. Так столкнулись в спектакле Театра {408} Революции Павел Греков с его высоконравственным пониманием идеи долга, чести, добра, товарищества и Нарзулаев, третирующий эти понятия как прискучившую риторику или просто демагогию. Революционный опыт учит нас, как важно знать врага, его бесчеловечные цели, особенно если этот враг умен и от него не скрыты наши слабости. В «Павле Грекове», где тема политики слилась с нравственной темой, мы увидели этого врага во всей его зримости.

Незадолго перед войной Абдулов сыграл Кнурова в «Бесприданнице». Спектакль этот — его ставил Завадский в Театре Революции — вызвал разноречивые оценки. Одна часть критики упрекала режиссуру в модернизации классической пьесы, напоминая о забытых традициях Комиссаржевской, знаменитой Ларисы конца прошлого века. Другая часть критики, правда, оставшаяся в меньшинстве, отстаивала право театра на эксперимент, связывая новую «Бесприданницу» с психологической школой МХАТ, с ее искусством анализа, так веско напомнившим о себе в только что заново поставленных «Трех сестрах». В книге «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию» есть запись: «Как Блок читал свои стихи? Он читал, почти не возвышая голоса, но под этим чувствовалась такая громадная глубина. Это и есть самое высокое искусство нашего реального театра»[[341]](#footnote-342). Метафора Немировича-Данченко хорошо объясняет режиссерскую идею новой «Бесприданницы», ее ушедшего вглубь действия, ее спокойно-сосредоточенного развития, видимо по принципу контраста усиливавшего ожидание и предчувствие трагической развязки. Был здесь, как то предусмотрено Островским, и мотив шального кутежа, прожигательства жизни, но короткие вспышки пьяного разгула еще больше оттеняли трезвую скуку этого уголка, основательно европеизированного, но по-прежнему «темного царства». Теперь, оглядываясь назад, я вижу, что при этой чеховско-блоковской интерпретации пьесы краски Островского действительно поблекли, но зато трагедия Ларисы приобрела ореол настоящего подвижничества. Выдвинулась вперед и тема Карандышева с ее «затерянным протестом» задавленного человека, бессильно отстаивающего свое {409} место под солнцем. Что же касается Кнурова, то его роль по первому впечатлению казалась «аксессуарной» (по слову Бурдина в письме к Островскому), то есть сопутствующей, вспомогательной, и как будто мало в чем отступала от традиции. Однако это было только первое впечатление.

Стоило внимательно присмотреться к гриму Кнурова, к его недоброму взгляду из-под нахмуренных бровей, к оттенкам брезгливости, мелькающим на его лице, брезгливости иногда чуть снисходительной, а чаще открыто неприязненной; стоило присмотреться к его неторопливым движениям человека, которому никогда не надо спешить, потому что его и так подождут, к тому, как барственно он не замечает поклоны встречных, да и их самих, чтобы понять, почему неглупый буфетчик Гаврила называет его «идолом». У Абдулова это был очень респектабельный идол с министерской внешностью, наглухо замкнутый в себе и недоступный никаким человеческим слабостям. И к Ларисе у Кнурова в новой «Бесприданнице» был поначалу интерес коллекционера; самый взгляд его исходит из признаков отрицания — чего в ней нет: «Ведь в Ларисе Дмитриевне земного, этого житейского нет. Ну понимаете, тривиального…» Как *ценитель редкостей* он хочет ее купить и с обычной для него брезгливостью, на этот раз фамильярно-доверительной, ведет переговоры с Огудаловой. Терминология у Кнурова не слишком деликатная, из жаргона купли и продажи, и Абдулов делает из этого выводы. С небрежностью берет он заветную коробочку с драгоценностями, чуть помедлив, как опытный скупщик, приценивается к ней и с деловитостью, пожалуй даже роняющей его барственность, говорит: «Ну, это пустяки; есть дела поважнее».

До четвертого акта, до последней встречи с Ларисой, роль Абдулова шла без скачков, не суля и впереди никаких перемен. И тем сильней прозвучали слова Кнурова в этой решающей сцене. Сама ситуация у Островского вполне очевидная — богатый купец предлагает бедной девушке пойти к нему на содержание, правда, такое «громадное содержание», что все злые языки и моралисты должны будут «замолчать и разинуть рты от удивления». Логика чисто коммерческая, прозаически-деловая и к нравственной, {410} стороне вопроса касательства не имеющая. Тем не менее в этой заурядной ситуации *бесчеловечный* идол заговорил с таким *человеческим* чувством, что заподозрить его в неискренности было просто невозможно («У меня и в помышлении нет вас обидеть»). Я не могу утверждать, что зритель поверил в эти минуты в драму «последней любви» Кнурова, как того хотел Абдулов, судя по одному из его интервью. Но в *искренней* — я сознательно повторяю это слово — взволнованности Кнурова нельзя было усомниться. И взволновала его не столько трагедия Ларисы, сколько вызывающая удивление, ни с чем не сравнимая сила ее чувства, цельность ее натуры, ее духовность, самой своей жертвенностью и гибелью побеждающая животность «темного царства», пусть и самого новейшего образца. В этом пробуждении человечности и было то новое, что внес Абдулов в традиционное понимание «аксессуарной» роли Островского.

Потом пришла война, и автор этих строк надолго расстался с Абдуловым. Где-то в Польше, у линии фронта, в начале 1945 года я видел довоенный фильм «Семья Оппенгейм» с участием Абдулова. Помимо него в фильме выступали и другие знакомые московские актеры (Михоэлс, Астангов), и было приятно с ними свидеться, но впечатление от встречи осталось тусклое. Бои шли у Одера, наши войска продвигались по немецкой Силезии, и после пепла Сталинграда и Варшавы старый роман Лиона Фейхтвангера, пересказанный на языке кинематографа, казался благородной, но немножко наивной попыткой представить зло фашизма…

В те восемь лет, которые прожил Абдулов после победы, он сыграл много ролей в Театре Моссовета, где рядом с Завадским снова собрались его старые товарищи по студии: Марецкая, Мордвинов и Плятт. Роли у Абдулова были очень разные, иногда однодневки, либо парадно-представительные, либо приуроченные к событиям и датам, плод вынужденного компромисса театра. Из его послевоенных ролей я назову только две, хорошо мне запомнившиеся — Сорин в «Чайке» и дядя Васа в «Госпоже министерше».

Про Лужского, первого исполнителя роли Сорина в Художественном театре, Чехов говорил, что он по призванию — буфф, то есть комик с уклоном в эксцентрику, {411} шутовство, клоунаду. Буффонада была одной из граней артистического таланта Абдулова, и Завадский вполне обдуманно поручил ему роль Сорина. И, несмотря на грим, может быть, слишком наглядно объясняющий реплику Треплева («… голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли…»), несмотря на запущенный вид человека, махнувшего на себя рукой, на физическую немощь, которую он не может, да и не хочет скрыть, Сорин у Абдулова был непринужденно весел, хотя говорил довольно невеселые вещи и преимущественно о самом себе. Любопытно, что в первом действии «Чайки» еще до монолога Нины, до «сцены на сцене», Чехов в ремарках к словам Сорина, к его исповеди, разбитой на реплики, *пять* раз указывает — «смеется». Это на протяжении каких-нибудь восьми-десяти, возможно и того меньше, минут действия. И Абдулов смеялся простодушно, скорей по-детски, чем по-стариковски; детскость вообще была в природе его искусства. Но в веселье Сорина, в его ворчливой беззаботности с первых реплик чувствовались — я не могу подобрать другого сравнения — какая-то трещинка, какой-то симптом неблагополучия.

Он жаловался на обманутые надежды, на то, что все получилось не так, как он думал, и не так, как он хотел бы, и теперь уже поздно, уже нельзя ничего исправить, жаловался снисходительно-насмешливо, словно со стороны, не скорбя, а рассуждая. И его *лирика в интонациях юмора* была типично чеховской, редко удававшейся даже в классических спектаклях Художественного театра, и новой для Абдулова. Зритель посмеивался, — как-никак играл комик-буфф, а сквозь шутки и милые улыбки Сорина прорывались его тоска и предчувствие близкого конца. Еще несколько слов об отношении Сорина к Нине. Трудно согласиться с теми, кто всерьез говорит о его влюбленности, хотя он сам в том признается в четвертом действии. Сорин у Абдулова восхищается Ниной, ее молодостью и красотой, тем, что от него навсегда ушло, так ему никогда не доставшись. Встреча с Ниной — еще одно грустное напоминание о невосполнимых потерях в его философии итога. И, может быть, самое грустное. В этой «Чайке» горько, еще более горько, чем в старой мхатовской, прозвучала тема {412} загубленных возможностей человека — как много он мог сделать и как мало сделал.

О роли дяди В асы я уже упоминал. Гротеск в театре в прошлом обычно был связан с условностями символики и отрицанием быта. В противоположность этой традиции гротеск Завадского в «Госпоже министерше» был обращен к *человеку плоти и крови*, к конкретности быта. Критика, широко откликнувшаяся на премьеру пьесы сербского драматурга Нушича, упрекала театр в преувеличениях и неумеренности, ссылаясь на классические образцы русской сатиры, на Гоголя и Щедрина. (В 1946 году эти имена назывались часто.) Но именно Щедрину принадлежит мысль, что исследованию писателя подлежат не только поступки, которые человек беспрепятственно совершает, но и те, которые он несомненно сделал бы, если бы умел или смел. Это будет «разоблачение той *другой* действительности, — писал Щедрин, — которая любит прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению»[[342]](#footnote-343). Иными словами, для того чтобы воспроизвести *всего* человека, для правдивого суда над ним сатира должна быть прозорливой, изображая натуру в ее *скрытых возможностях*. А в этом случае без гротеска трудно обойтись.

Гротеск Абдулова в «Госпоже министерше» был мягким, а порой и добродушным, он лукаво высмеивал старого хитреца дядю Васу, блюстителя семейных традиций, дожившего до торжества его фамилии. В то время как в доме госпожи министерши, сербской чиновницы-мещанки, неожиданно вознесенной на высоты государственного руководства, ее триумф вызывал величайший переполох и серию эксцентрических поступков, дядя Васа сохранял хладнокровие. Да, он, вчерашний нищий, неудачливый аферист, возможно, шулер, сегодня распоряжается судьбами целого министерства, раздает должности и представляет королевскую власть. Только как долго это продлится? Дядю Васу не заражает безумие, которое захватило Живку Попович и ее домочадцев. Он держится {413} правила — надо ловить момент и ничего больше, а там будь что будет. Житейский опыт не подводит старого плута, все кончается скандальным крахом, и, готовый к тому, герой Абдулова не слишком расстраивается и пытается утащить чемодан или на худой конец диванную подушку у бывшей министерши, вернувшейся на свою прежнюю стезю.

Гротеск — трудное искусство, потому что в этом жанре, пользующемся преувеличениями, требуется особое чувство меры. Абдулов в «Госпоже министерше», изобретая новые и новые смешные подробности, не стесняя своей выдумки, не терял этого чувства; замечательный урок самодисциплины в условиях изобилия, даже расточительства красок.

Трудно все названные здесь роли Абдулова свести к одной теме, к итогу-формуле. Да и возможно ли это? Была ли, например, такая тема у Качалова, который играл царя Берендея, Тузенбаха и Анатэму? Учтите при этом, что судьба не очень благоволила Абдулову, что свои заветные роли он так и не сыграл. По свидетельству спутницы всей его жизни и его биографа Е. Абдуловой-Метельской, на протяжении многих лет он готовил роль Фальстафа, знал его монологи наизусть, постоянно жил в атмосфере его юмора и за несколько дней до смерти, тяжело больной, вспоминал это свое «неродившееся детище». Он хотел сыграть отца Горио и Ричарда III и однажды полушутливо-полусерьезно, как бы стесняясь странности своей фантазии, сказал, что был бы счастлив, если бы ему досталась роль Грозного в трилогии А. К. Толстого. К этим планам Абдулов возвращался на протяжении многих лет, и его биограф не вправе пройти мимо них. Но в его психологии артиста, еще со времен ученичества, студенческого клуба, Шаляпинской студии, Театра имени Комиссаржевской, еще со времен встреч и скромного сотрудничества с Давыдовым и Орленевым, было нечто устойчивое, неизменно стабильное, непреходящее — это кола-брюньоновская вечная жажда жизни и потребность в творчестве.

Он любил театр — главное дело его жизни, но в стенах студий с их неслаженной организацией, недостатком профессионализма и малой продуктивностью для него было мало дела, мало обязанностей и мало {414} задач. Так потребность в творчестве, артистический стимул, заложенный в самой природе Абдулова, привели его на радио в первый, младенческий период нашего художественного вещания. Профессия диктора, радиочтеца, постановщика радиоспектаклей стала его вторым призванием. Понимал ли он тогда, в середине 20‑х годов, какое будущее ждет искусство художественного вещания? Не знаю. Считал ли он тогда, что радио — это «система гигантских общественных каналов», как писал много лет спустя Брехт, искусство такое же равноправное и автономное, как, например, театр или кино? Не думаю. Вероятно, ему просто нравилось, что аудитория его сразу, в один день расширилась до беспредельных горизонтов, что он взялся за новое дело, очень сложное и не имеющее никаких прецедентов в прошлом, что он занят по горло, что ему есть где применить свои искавшие выхода силы. Второго января 1924 года он впервые выступил у микрофона и прочитал рассказ Вяч. Шишкова, и с тех пор до своей кончины, почти тридцать лет с небольшими только перерывами, он был самым популярным и самым неутомимым артистом-чтецом на «московской волне».

Его репертуар был необыкновенно разнообразен — от гоголевской «Коляски» (в памяти до сих пор сохранилась невозмутимо-спокойная, эпическая интонация, располагающая к долгому слушанию, с которой начиналась читка этой повести: «Городок Б. очень повеселел…») до инсценировки «Дон Кихота», от «Записок Пиквикского клуба» до «Мальвы» Горького, от веселых рассказов Чехова до современной фронтовой публицистики и т. д. И были еще у него герои: бессменный спутник, мудрец и жизнелюбец, гуляка и острослов, путешествующий сквозь века и континенты возмутитель спокойствия Ходжа Насреддин, бравый солдат Швейк, бессмертный Курилка — Кола Брюньон, каждый в своем национальном выражении представляющий народную литературу и ее великий антиэксплуататорский демократизм. Постоянное общение с героями плутовской народной литературы, начало которой следует искать в фольклорных истоках, наложило отпечаток на художественную манеру Абдулова-чтеца; из многих ее особенностей я хочу отметить здесь только одну — лукавость, {415} лукавость простосердечную, доверительную, располагающую к себе интимностью тона и откровенностью намерений. И не в том ли заключалась вершина искусства Абдулова-чтеца, что, обращаясь по радио к многомиллионной аудитории, обращаясь ко всем, он вступал в общение с каждым! Несомненно, что труд Абдулова на радио, его продолжавшаяся почти три десятилетия пропаганда «звучащей литературы» — это настоящий подвиг артиста-просветителя.

В западной критике часто теперь пишут о двух видах культуры — массовой, рассчитанной на широкого потребителя и потому неизбежно упрощающей сложность духовного существования современного человека до очевидных и эффектных банальностей, до рыночного уровня, и избранной — для посвященных, для интеллектуальных верхов, для элиты и полуэлиты, о вражде этих двух культур и полной их несовместимости. Перед Абдуловым не было такой проблемы, его не пугала статистика. Массовое искусство незабвенного Осипа Наумовича отвечало высшим художественным критериям, точно так же как отвечало им и его искусство драматического актера.

1966

## **{416}** Юдифь Глизер и ее биографы

В книге «Юдифь Глизер» много авторов, и все они разные. Разных поколений — и первого, с которого началась советская критика (П. И. Новицкий), и второго, 30‑х годов (И. И. Юзовский), и послевоенного, выдвинувшегося в 40‑е годы (Е. Д. Сурков). И разных художественных направлений — от С. М. Эйзенштейна, чье имя давно стало символом революционного авангарда в искусстве XX века, до А. М. Эфроса, который в 1921 году, в том самом году, когда семнадцатилетняя Глизер сыграла первую роль в театре Пролеткульта, писал в журнале «Культура театра»: «Люди художественной традиции оказываются сейчас — именно потому, что они люди традиции — людьми революции»[[343]](#footnote-344). Контрасты эти продолжаются и далее — одни авторы книги были связаны с Глизер долгие десятилетия, другие только однажды встретились с ней. Одни писали свои статьи специально для этого мемориального сборника, вышедшего в издательстве «Искусство» в 1969 году, другие писали как бы впрок, двадцать и более лет тому назад, не думая о том, кто же будет печатать их воспоминания-портреты. Тем более знаменательно, что пестрота имен и взглядов сгладилась в книге и в ее кажущемся хаосе наметился порядок. Я вижу в том заслугу ее составителя, теперь уже покойного Б. Л. Медведева. Но есть у этой гармонии и внутренняя причина.

Дело в том, что все или почти все авторы книги, каждый в своей манере, высказывают примерно одну и ту же мысль, которую я изложу так. В приемах эксцентрики Глизер достигла мало кому доступной виртуозности, {417} в буффонной технике она была в числе первых в нашем театре 30 – 40‑х годов. Но каботинство, или назовите его как-нибудь иначе — циркачество, престидижитаторство, клоунада сами по себе ее не привлекали. За ее искусством всегда была *натура*; Эфрос предлагает нам для этого случая формулу: «Увеличительное зеркало ее гиперболизма способно отражать единственно то, что она встретила в быту». Пожалуй, это оказано слишком категорически. Не так ведь проста была связь между сферой наблюдения и сферой изображения в искусстве Глизер, например между ее повседневным московским бытом и драмой мамаши Кураж, брехтовской маркитантки времен Тридцатилетней войны. Это был путь многих, не всегда поддающихся сознательному контролю превращений опыта, размышлений, знаний актрисы в материальную плоть образа. Но как ни долог был этот путь, Глизер даже в ранний, пролеткультовский период шла от натуры, и за магией ее перевоплощений вы часто могли отыскать живые модели, хотя логика ее ассоциаций была прихотливо-парадоксальной. Эйзенштейн, например, рассказывает, что в остановившемся встревоженном взгляде королевы Елизаветы он узнал «маниакальную округлость глаз» медленно перед смертью терявшей рассудок тени Саши, соседки Глизер по коммунальной квартире на Чистых прудах в начале 20‑х годов. Так, пользуясь натурой в ее неожиданных ракурсах и превращениях, фантазировала и строила роли Глизер. А материала для фантазии ей хватало…

Биография у нее была особенная, в духе Элизы Дулиттл, цветочницы-лингвистки из пьесы Шоу. Детство ее прошло на улице в маленьком городке вблизи Киева. Я не знаю, училась ли она в школе, но, во всяком случае, специального образования у нее не было и в театр она пришла из самодеятельности в начале 20‑х годов, когда на гребне революционной волны формировалась новая интеллигенция, пока без университетского ценза, но уже со многими духовными запросами. Первым ее учителем и режиссером был Эйзенштейн. Потом он ушел из театра, она осталась и не без успеха выступала в пьесах молодых драматургов, близких по направлению Пролеткульту (Афиногенов, Третьяков и другие). После {418} роли начальницы царской гимназии Агриппины Саввишны Скабло в пьесе Глебова «Власть» (1927) Глизер стала знаменитостью. Газеты писали об этой роли как об одном из главных художественных событий года, ставили молодую актрису в ряд с Михаилом Чеховым и Степаном Кузнецовым, сулили ей большое будущее. Гость Москвы, тогда руководитель парижского театра «Одеон», Жемье не хотел верить, что роль старухи так проницательно играет молодая женщина, простая работница, всею несколько лет назад ставшая профессиональной актрисой. А Э. М. Бескин увидел в игре Глизер зачатки «нового сценического приема», отвергающего традиционализм и, более того, «всякое влияние классических систем театральной мысли».

Начало было многообещающим, но впереди Глизер ждали не только триумфы. Теперь, оглядываясь назад, мы можем сказать, что судьба ее не баловала и приготовила немало испытаний. Здесь следует упомянуть о двух обстоятельствах: во-первых, о том, что ее сильный талант не обладал универсальностью; это был талант избирательный, без профессионального умения играть все, что придется, в пределах известного амплуа. Вот почему выбор репертуара был для нее всегда связан с мукой сомнений. Она ставила много условий — ей нужны были роли, где сама ситуация предусматривает сгущенность гротеска, обязательные преувеличения, взрывы, нарушающие спокойное течение игры, пусть взрывы и самого комического свойства. А такие роли не часто встречались в пьесах, которые ей предлагала дирекция. Второе же обстоятельство заключалось в том, что в театре побаивались ее требовательности, ее максимализма. Она вовсе не отрицала значения ансамбля и законов его коллективной игры, но часто (хотя, вопреки легенде, далеко не всегда) даже в эпизодических ролях оказывалась впереди всех, на первом плане сцены. И брала она на себя это бремя лидерства не по недостатку дисциплины или по соображениям эгоистическим, «премьерным». У агрессивности Глизер были мотивы строго художественные, мотивы идейные. Вспомните ее тетю Констанцию из Ялты в пьесе Леонова «Обыкновенный человек».

И были еще мотивы личные. Критика 30 – 40‑х годов {419} называла Глизер «вечной гастролершей». Мне это определение не кажется удачным. Когда, например, в провинцию приезжала труппа Орленева, то картина неизменно была такая — громадный актер и рядом с ним убогий антураж, два крайних полюса. А в Театре Революции актерский состав был сравнительно равным. И, видимо, жажду премьерства Глизер надо искать в ее мучительной и понятной каждому художнику потребности в творчестве, потребности в самовыражении. Ей так редко доставались роли, что в каждой из них она выкладывала всю себя; ее задавленная, копившаяся долгими сезонами энергия вырывалась наконец наружу, и она играла, как говорится в апорте, «на износ». Каждая очередная работа была для нее нервным и душевным потрясением, самоотдачей на самых высоких градусах, как будто до того ничего не было и впереди ничего не будет. И эта неистовость ее искусства пугала директоров и режиссеров Театра Революции, и новые роли ей давали неохотно, от случая к случаю.

О том, что Глизер «очень мало играет», сообщил своим читателям журнал «Советский театр» еще в 1932 году. Пока это была просто справка, без всякой оценки. А через несколько лет газета «Советское искусство» уже сокрушалась по поводу «трагедии незанятости» актрисы. А еще через несколько лет, когда Глизер сыграла королеву Елизавету, Юзовский писал в «Вечерней Москве», что этой ролью она вознаградила «себя и нас за долгое прозябание». Горькие слова, и трудно их связать с образом Глизер, с ее беспокойным, шумно-эксцентрическим искусством. Но вот факты, заимствованные из книги «Юдифь Глизер»: за сорок без малого лет в Театре Революции потом — Театре имени (Маяковского) она сыграла всего двадцать ролей, из которых едва ли не половина — крохотные проходные эпизоды. Даже в ее форсированной, нарочито подчеркнутой трактовке они не стали сколько-нибудь внушительней. Но могла ли она пренебречь этими дежурными, бесследно ушедшими эпизодами, если промежутки между ее ролями были такие — три года, пять лет, четыре года, три года и т. д. В свете такой статистики ее работа в театре приобретает характер настоящего подвижничества. Ведь томительно пустые сезоны не отняли у нее {420} вкуса к актерству, и она дорожила всякой возможностью как-нибудь возместить утраченное время.

Когда-то Горький в «Истории русской литературы» (1908 – 1909) писал, что художник — «человек, более других насыщенный опытом»[[344]](#footnote-345) и потому обладающий способностью облекать свои впечатления в образы. У Глизер это была не только способность, это была еще и потребность. Достаточно было в ее зрелые годы хоть раз с ней встретиться, чтобы убедиться в том, что она принадлежит к числу «бывалых людей», хотя Юдифь Самойловна не меняла профессий, не скиталась по белу свету и вела более или менее размеренную жизнь московской актрисы. Ее *бывалость* — не столько богатство пережитого, сколько богатство виденного и замеченного. Даже из беглых впечатлений, из каких-нибудь случайно промелькнувших уличных сценок она легко извлекала скрытый в них смысл, раздвигая границы нашего знания. М. М. Штраух в статье «Юдифь, ты здесь?» интересно пишет о режиссерских импровизациях Глизер; она обладала редким даром «угадывания человеческих судеб», и, по ее предложению, он не раз круто менял даже фактуру своих ролей. Конечно, ее стилевые поправки чаще всего подсказывала интуиция, актерский инстинкт, о котором биографы Глизер пишут в один голос, вспоминая чудеса ее перевоплощения, начиная от декадентствующей поэтессы в «Зорях Пролеткульта» (1921) и кончая баронессой фон Рилькен в пьесе Штейна «Между ливнями» (1964). Но в режиссерских прозрениях и подсказах Глизер ясно слышится и «давление опыта», которым она не могла распорядиться по своему усмотрению как актриса. Ситуация эта кажется мне особенно несправедливой, потому что душой и помыслами Юдифь Самойловна целиком принадлежала своему времени и очень многое могла и должна была сказать о нем нам, ее зрителям.

С первой же встречи на сцене с Глизер аудитория 20‑х годов почувствовала в ее игре свою современницу. Поначалу было даже непонятно, почему именно почувствовала. В репертуаре актрисы в те годы было мало современных героинь, таких, как подпольщица {421} Рахиль в пьесе Вишневского «На Западе бой» или Глафира в пьесе Глебова «Инга». Критика сочувственно отозвалась о ее Глафире, но при всей искренности этой роли она кажется мне теперь наивной и по условиям 1929 года. Ее грубую тезисность должна была смягчить милая непосредственность молодой женщины, взбунтовавшейся против домашнего рабства. Это была трудная задача — как Глизер ни старалась усовершенствовать роль Глафиры, какими смелыми красками для того ни пользовалась, ее элементарность все-таки давала себя знать. И остроту современной мысли актрисы мы по-настоящему оценили в цикле ее сатирических портретов. Это был процесс двойного отражения: она предлагала нам свои гротескные маски, и в них мы узнавали не только предмет ее сатиры, но и наше отношение к нему. Когда Глизер сыграла мадам Скобло, газета «Советская Сибирь» поместила рецензию, в которой говорилось, что в лице этой «народной социалистки», зловещей старухи в «старомодном черном платье учительницы гимназии с замашками и амбицией “провинциального Наполеона”», керенщина воплотилась в ее «массовом виде». Этот трагикомический образ русской контрреволюции, безусловно, был художественным открытием Глизер, но в нем как бы сконцентрировались и наши представления о психологической природе керенщины в ее двух измерениях — истерии и позерстве. Так политическая идея приобрела в театре черты наглядности, вполне жизненной, даже бытовой, несмотря на уклон в карикатуру. Школа агитационного театра с его открытой тенденциозностью оказалась здесь как нельзя более уместной.

Нечто похожее произошло и спустя семь лет с ролью Цезарины в пьесе Скриба «Лестница славы». Теперь в ретроспективных обзорах (например, у Новицкого) особо отмечалась заслуга Глизер, которая для этой легкомысленной салонной комедии нашла «бальзаковский план». В дни премьеры (январь 1936 года) аналогии с Бальзаком смущали критиков, охранявших литературную иерархию. «Да, это яркий эпизод, яркая импровизация, но это не Скриб!» — читали мы в газетах. Для Глизер такой упрек звучал как похвала. Искусство интриги Скриба при всей его виртуозности ее не прельщало; только забавно — {422} этого ей было мало! В 30‑е годы русский читатель как бы заново открывал Бальзака: его читали и изучали, на него ссылались (в те годы в «Литературном наследстве» было опубликовано теперь широко известное письмо Энгельса к мисс Гаркнесс о реализме Бальзака), его издавали, ставили в театре, он стал участником всех наших литературных дискуссий. Глизер не осталась в стороне от этого общего увлечения, и Скриб, сближенный с Бальзаком, прикоснувшийся к миру его страстей, послужил актрисе материалом для гротеска, как всегда у нее, укрупнявшего события и лица, связывая их с подлинной историей, в данном случае — с хроникой Июльской монархии. Комедия Скриба в Театре Революции стала комедией нравов, и в центре ее оказалась сиятельная дама, жена пэра Франции, авантюристка Цезарина, светскость и утонченность которой мирно уживались с вульгарностью последней парижской торговки.

Одна немаловажная деталь: работая над ролью, Глизер (как известно из ее комментариев, опубликованных в книге) для полноты картины познакомилась с подстрочным переводом пьесы и выяснила, что Цезарина, хотя она поднялась до неслыханных вершин при режиме Луи Филиппа, была всего только дочерью торговца дровами. В русском тексте переводчик почему-то стыдливо об этом умолчал. А Глизер, узнав о родословной Цезарины, воодушевилась — отныне контраст аристократизма и торгашества, манер и жаргона политических салонов и манер и жаргона улицы стал основой ее гротеска. Вспоминая этот старый спектакль, я и теперь, спустя тридцать пять лет, ясно вижу ослепительный каскад нарядов Глизер с их сочетанием ярко-красного и белого, голубого и черного, вижу парад блистательной эксцентрики в красивой стилизованной раме: Вильямс хорошо знал французскую живопись XIX века, и декорации и костюмы в «Лестнице славы» представляли экстракт этого знания — перед нами была сама изысканность, торжество вкуса, полет художественной фантазии с некоторым, правда, сдвигом от Домье и Гаварни в сторону импрессионизма 70 – 80‑х годов. На фоне этой высокой эстетики разыгрывался непристойный скандал — в пятом акте пьесы одураченная Цезарина визжала, вопила, хрипела, била себя по бедрам и с {423} лихостью заправской кокотки ловким движением ноги вышибала поднос из рук лакея… Эффект был сенсационный, но психологически мотивированный. В общем, дебют Штрауха-режиссера — а это был его дебют — удался как нельзя лучше, и «Лестница славы» вошла в историю нашего театра как веселый и беспощадный политический памфлет. И недаром на фронтисписе книги о Глизер помещен ее портрет в роли Цезарины работы художника Фонвизина.

О третьей знаменитой сатирической роли Глизер — Констанции Львовны в «Обыкновенном человеке» — я мало что могу сказать нового. О ней много писали еще в дни премьеры летом 1945 года. Несомненно, что эта роль принадлежит к числу лучших в репертуаре актрисы. Мы знаем с ее слов: она не хотела, чтобы то зло, которое несет в себе Констанция, обнаружилось сразу. У него, у этого зла, по ее логике, есть протяженность, есть движение от первого к четвертому акту. И действительно, в начале пьесы она казалась жалкой, беспомощной, помятой жизнью, «общипанной курицей». Но и в этом растрепанном, так оказать, неотмобилизованном виде, в ее движениях, в ее фигуре внимательный зритель мог легко отгадать *нетерпение*. Скуля, жалуясь, пресмыкаясь, прикидываясь овечкой, она ждала своего часа — даже в бездействии Констанция что-то замышляла, к чему-то готовилась: к какому-то прыжку, к какому-то подвоху. Масштабы зла выяснились позже, но зловещие, хотя и неясные намерения Констанции были очевидны с первого действия. Игра Глизер, всегда отличавшаяся легкостью, и в «Обыкновенном человеке» была непринужденной, хотя по сцене двигалась туша («бочкообразная, жирно-овальная фигура»). Объемы Констанции, ее маска, ее жесты — все это производило впечатление сплошной асимметрии, никакого очевидного уродства, но все пропорции смещены, асимметрии, если можно так сказать, подвижной и пронырливой, и потому дурацки нелепой. В одной старой рецензии 40‑х годов говорилось, что у нас в театре забыли, что такое гомерический хохот, и вот теперь на представлении «Обыкновенного человека» публика смеется во всю силу легких, ничуть не сдерживая себя («задыхающиеся люди кричат “бис”»), смеется так, как это умели боли в «Илиаде» — гомерически. В этих словах {424} нет преувеличения. Но веселье в пьесе Леонова все-таки было особое: в какие-то минуты кульминации действия смеющегося человека вдруг пробирала дрожь — такие перед ним открывались бездны человеческой низости. Многие из авторов в книге «Юдифь Глизер» (Юзовский, Сурков и другие) вспоминают ремарку Леонова, указавшего, что тетя Констанция держит в руках сумку с замком, который, щелкая, издает звук «точно перекусывает кость». Вот как далеко замахнулся Леонов. Глизер ставила себе задачу, чтобы в ее Констанции зрители узнали своих сварливых тещ или сплетниц-соседок. («… Однажды я даже получила письмо: “Спасибо — образ очень жизненный! У меня точно такая же теща, которая часто выражается так…”»). Но за этим первым бытовым планом был еще второй: тучная дама в пенсне вырастала у Глизер до жуткого символа мещанской живучести и активности; дайте волю этой хищнице, и она наведет свой людоедский порядок — кости будут хрустеть! Как всегда, Глизер пользовалась гиперболой, и образ Констанции приобрел пугающую монументальность. Но при всем том эта раздувшаяся жаба была еще и смешной, значит, не инфернальной, а вполне реальной.

Следует ли отсюда, что талант Глизер был только сатирический, что ее призвание — «гойевские капричос», что ее профессия — обличительство, как однажды написал Эфрос. Но как же тогда быть с такими ее ролями, как Елизавета, Лавиния из пьесы Хеллман «Леди и джентльмены», мамаша Кураж? Нет, у ее искусства перевоплощения было много граней, и заметьте, чем старше она становилась, тем меньше ее занимали очевидные несовершенства человеческой природы. Даже в ролях, где по условиям действия предусматривался элемент злодейства, как, например, у королевы Елизаветы, ей было мало одной краски. Об этой шиллеровской роли, особенно мне памятной, хочется сказать подробней.

Шиллера в 30‑е годы у нас играли редко; знаменитые слова «больше шекспиризировать» надолго определили репертуарную политику театров, остерегавшихся шиллеровской декламации и резонерства; чтобы рассеять эти неосновательные сомнения, Луначарский в самом конце жизни (1933) напечатал в журнале «Театр и драматургия» письмо о Шиллере и шиллеровщине, {425} доказывай, что бездейственный идеализм великого немца, равно как и его нерешительность и половинчатость, не могут затмить взлетов его историко-политической мысли и его поэзию «монументального психологизма». Но это заступничество мало что изменило, постановки его пьес по-прежнему проходили незамеченными. Даже марджановский «Дон Карлос» в Малом театре не долго удержался на сцене. Глухо прозвучала и «Мария Стюарт» в Театре Революции: перед нами был Шиллер риторический, церемонно-торжественный, декоративный, и тем заметней выделялась в этом холодно-стилизованном мире страстная, при всей царственной внушительности, игра Глизер, снова оказавшейся в центре всего действия. И права была критика начала 40‑х годов, когда в поединке Елизаветы с Марией, вопреки традиции и намерениям Шиллера, признала победительницей Елизавету. Их старый спор на этот раз вышел за пределы чисто нравственных коллизий, и в ход событий трагедии вмешалась история. Грубо говоря, схема поединка была такой: Елизавета выступала у Глизер от имени Англии и ее народных интересов, твердо помня, что на ней лежит бремя «державных забот»; Мария же представляла только самое себя, свой субъективный мир, свои частные выгоды, если не считать не очень понятных зрителю в этом спектакле династических и религиозных распрей. Такая расстановка сил выдвинула вперед Елизавету и ее трагическую, в аристотелевском понимании, тему. Были ли у Глизер основания для этой версии роли? Если оставаться в кругу данных пьесы, то, несомненно, были. Я приведу несколько доказательств. Начну с реплики Мортимера — у этого злейшего врага Елизаветы хватает трезвости, чтобы сказать: «Ей целый свет в оружии не страшен, пока она в согласии с народом». И слова благородного графа Шрусбери, которого не заподозришь в лести: «Таких прекрасных дней наш край не видел с тех пор, как правят им его монархи». И, наконец, признание самой Елизаветы в ее монологе-исповеди: «В кольце врагов, я на престоле спорном лишь милостью народною держусь». Таким образом, если верить Шиллеру, у царствования Елизаветы была опора в народных массах Англии второй половины XVI века.

{426} А если обратиться к подлинной истории, картина будет совсем другая. Достаточно сослаться на «Хронологические выписки» Маркса, где говорится о «гнусном характере» правления Елизаветы и бедствиях, которые оно принесло английскому народу. Я не знаю, известны ли были эти слова Глизер. Но в ее возвышении Елизаветы не было никакой идеализации. Чтобы разъяснить свою мысль, я воспользуюсь таким сравнением — Глизер относилась к английской королеве примерно так же, как А. К. Толстой к царю Ивану Грозному, кстати, современнику Елизаветы, искавшему ее руки. В проекте постановки трагедии «Смерть Иоанна Грозного» мы читаем: «Он не только для того губит, чтобы губить, он губит с политической целью». Эта формула вполне подходит и для Елизаветы в Театре Революции, для ее рассудительного, несмотря на сжигающие ее страсти, деспотизма.

Сатира Глизер, как и полагается сатире, не допускала и малейших разночтений, все в ней было предусмотрено, вынесено наружу и сведено к одному обязательному итогу. Обличениям Глизер для целеустремленности и воспитательного эффекта нужна была одномерность, исключающая широту толкования. А роль Елизаветы давала ей простор. У этой роли были переходы, полутона, меняющиеся краски, диалектика развития; ее нельзя было свести к какой-либо главной черте: здесь поминутно сталкивались — глубокий государственный ум и чувства оскорбленной женщины, одержимость и тактические таланты, искренность и лицемерие, педантизм и взбалмошность. Из этого противоборства и вырастал характер Елизаветы, характер совершенно незаурядный, но неспособный вызвать наши симпатии. Юдифь Самойловна, как мне кажется, к тому и не стремилась. Сыграв Елизавету во всей ее земной реальности, одновременно могущественную и слабую, Глизер объяснила нам, как трагически сплелись в этом шиллеровском образе государственная мудрость и политика насилия. Не зря ведь на свидании в замке Фотрингей Елизавета говорит Марии: «Насилие — одна моя ограда». Она ведет открытую игру, ее высокодержавная философия и приемы борьбы так очевидны, что их незачем скрывать.

В те времена и сама Глизер и мы, зрители Театра Революции, были убеждены, что по свойству таланта {427} ей для игры нужны сильные характеры. Шиллеровская Елизавета идеально отвечала этому условию, и мы еще раз убедились в том, какой внутренней энергией и каким запасом воли обладает эта актриса. Страсти в «Марии Стюарт» развернулись шекспировские, и у критики и зрителей сложилось единодушное мнение, что следующая ступень в репертуаре Глизер — леди Макбет. Здесь не было ничего неожиданного, в этом направлении с самого начала развивалось ее искусство. А что на самом деле было для нас новым — это Елизавета в минуты слабости и сомнений. У этой женщины с непроницаемым лицом, с беспокойными глазами, с высоким обнаженным лбом, с безжизненными руками и тяжелыми веками, с большими полукруглыми дугами бровей (позже Эйзенштейн рассказал нам, как создавался этот портрет и какие источники служили фантазии Глизер), у этой властной и величественной женщины, оказывается, бывают такие минуты упадка духа. Это и страх, и подозрительность, и женская зависть, и угрызения совести, и раздраженное честолюбие, и сознание своей немощи перед величием государственных задач («… и вовсе я не рождена для власти»). Ни один из этих оттенков душевного смятения не укрылся от Глизер, и мы увидели Елизавету, которая не только борется с внешними препятствиями, но и с самой собой. Борется и выходит победительницей, что с позиций классического Шиллера, вероятно, не совсем правильно. Но эта неправильность — обоснованная, оправданная искусством психологической игры актрисы.

Королеву Елизавету Глизер сыграла весной 1941 года, в самый канун войны. Впереди у нее была еще долгая жизнь. Я видел не все ее роли этого последующего двадцатипятилетия. И не все роли, которые я видел, принесли ей удачу; были среди них и корректно-бесцветные, нейтрально-типажные, не оставившие следа в биографии актрисы. Но ведь были в 40‑е годы — Констанция, о которой здесь уже говорилось, и Лавиния, а в 60‑е годы — мамаша Кураж и баронесса фон Рилькен, роли разнообразные и не укладывающиеся в привычное для Глизер понятие характерности. Признаки этих перемен я вижу прежде всего в том, что ее реализм все заметней тяготел к объективности. Тенденция уходила в глубь роли, {428} срасталась с ней, психология получала все больше прав, и личность актрисы открывалась нам только через ее образы и их превращения. Другой стала и виртуозность Глизер. В молодости и в пору первой зрелости ее роли поражали степенью отделки, они были так отшлифованы, так прояснены в каждом повороте сюжета, в каждой букве и запятой, что нам оставалось только безропотно идти за актрисой. Теперь Глизер явно повернула в сторону театра переживания, приглашая зрителей к деятельному соучастию в спектакле. Она предлагала нам свои наблюдения и не торопилась с выводами. Она больше исследовала и меньше формулировала…

Итак, прогресс в ее искусстве был очевидный; по сравнению с ее молодостью она ушла далеко вперед. Тем не менее мы, зрители старших поколений, очень дорожим ее творчеством 20 – 40‑х годов и даже — признаюсь в этом — готовы отдать ему предпочтение. Чем это объяснить? Может быть, тем, что в ее искусстве это время отразилось с его волнениями, пристрастиями, манерой мысли, моральными критериями и даже с его предрассудками. В 1928 году молодой Эйзенштейн подарил Глизер свою фотографию с такой надписью: «Иде Глизер, единственной несущей традицию подлинного мастерства, которое мы совместно искали в боевые годы 1‑го Рабочего театра. Крой дальше!» И действительно, в сатирическом цикле или в роли Елизаветы она была в своем роде неповторимой. А в жанре психологически-бытового портрета, при всем классе игры, она была одной из видных современных актрис, очень искусной, но не единственной. А может быть, мы дорожим творчеством Глизер 20 – 40‑х годов по той простой причине, что в 50 – 60‑е годы ее репертуар был достаточно случайным и самых заветных ролей она все-таки не сыграла.

Нам остается сказать несколько слов о технике игры Глизер и о ее самодисциплине. Из описаний биографов и комментария к ролям самой актрисы мы знаем, что еще с пролеткультовских времен она держалась правила: на сцене не должно быть ничего случайного! Правило это как будто азбучное, хрестоматийное; однако для ее искусства, строящегося на гиперболе, оно имело важное значение; в кругу *чрезмерностей* ей надо было сохранить *чувство меры*. По {429} терминологии Эйзенштейна, процесс ее творчества состоял как бы из двух стадий — «наворота» подробностей и их «отжима». Собирание подробностей не доставляло ей особого труда, она страдала скорей от избытка наблюдений, чем от их недостатка. А там, где ей не хватало знаний, выручала фантазия. И очень часто ее «заготовки» в ходе репетиций не умещались в границах роли, в предложенной ей ситуации. И тогда наступала очередь «отжима», то есть контроля и отбраковки в интересах цельности и гармонии образа. А такая хирургия требовала не только изъятий каких-то актерских открытий и трюков, а реконструкции всей роли: что-то убрав, надо было что-то подчеркнуть, выделить, усилить, дать крупным планом. Это *подчеркивание подробностей* было излюбленным приемом игры Глизер, здесь-то и нужна была ее самодисциплина. Она знала это и держалась настороже. Ее воображение рвалось вперед, и его приходилось придерживать и обуздывать. Ее сложно-пестрый мир, движущийся, осязаемый, многоцветный, при этих реконструкциях терял в изяществе, но зато выигрывал в резкости. Глизер это не огорчало — гармония, к которой она стремилась, не отличалась уравновешенностью. Округлости и плавности она предпочитала характерность в толстовском смысле. Порядок в ее искусстве отражал действительное соотношение понятий и вещей в той среде, которая служила ей натурой, будь то современность или история. Масштабы здесь были сдвинуты, но за гиперболой Глизер возникала сама реальность, суть понятий и вещей. Это был пристрастный суд революционного художника, гражданина и нравственного деятеля, суд без компромисса, без снисхождения.

1969

## **{430}** Юзовский — зритель и критик

О том, что И. И. Юзовский смертельно болен, я узнал с его слов. Поздней осенью 1964 года, во время нашего последнего разговора, он сказал мне, что дела его плохи, что его мучают скачущая температура и рвоты и что врачи, так и не установив диагноза его болезни, не знают, что ему предложить, и рекомендуют обратиться к гомеопату: «Я не так наивен, чтобы не понимать, в каких случаях дают такие советы!» И сразу, без всякой паузы, уже с другой, неожиданно насмешливой интонацией добавил: «А умереть я не могу! Не могу! У меня неоконченная книга, у меня договоры, у меня необеспеченная семья!» В эту минуту нельзя было поверить, что говорит умирающий человек, хотя минуту назад сомневаться в том было невозможно. На протяжении всей жизни в трудных обстоятельствах его выручал юмор; когда у него не оставалось никаких аргументов, он весело шутил. У этой беспечности были свои основания — Юзовский доверчиво смотрел в будущее, потому что был свято убежден в необходимости того дела, которому он служил с далеких 20‑х годов. Не зря ведь испытания, уготованные ему судьбой, не сломили его энергии и присущего еще с юности чувства праздничности жизни и искусства. Он любил повторять, что юмор — это здоровье ума, и сохранил это свойство ума даже тогда, когда исход его болезни не вызывал сомнений.

Перечитайте автобиографию Юзовского «Как это случилось», напечатанную вместо послесловия к его последней книге «Зачем люди ходят в театр…». Зимой 1962 года на вечере в ВТО, посвященном шестидесятилетию Юза — так дружески называли его в редакциях и театрах Москвы, — я слушал эту веселую исповедь, написанную в форме монолога. В. О. Топорков {431} читал автобиографию в классической мхатовской манере, тайну которой он постиг до степени совершенства еще во времена «Мертвых душ» и «Тартюфа». Но, перевоплотившись в автора, актер, к удовольствию аудитории, не скрывал своего отношения к нему: Топоркову нравился юмор Юзовского, при всей его рассчитанной эффектности чуть-чуть грустный и даже застенчивый; ему нравилось, что Юзовский говорит о себе как бы со стороны, слегка посмеиваясь и ничуть не важничая, хотя он знает, что прожил жизнь не напрасно и что его статьи и книги займут свое место в истории театра трех последних десятилетий; ему, наконец, нравилось, что в автобиографии, как и во многих других сочинениях Юзовского, искушенность многоопытного ценителя искусств хорошо уживается с непосредственностью впечатлений. Топорков ничего не говорил нам о своем отношении к Юзовскому, он просто читал, но уже после первых фраз все присутствовавшие в зале почувствовали, что актер и автор выступают в этом случае заодно, что они друзья, если не сказать единомышленники. Тон вечера был задан — веселый и непринужденный, без всяких следов официальной парадности. Вообще этот вечер в ВТО — событие столь памятное в быту нашей критики, что стоит с него начать статью о Юзовском и последней его книге.

Может, и была какая-то режиссерская рука, которая направляла ход этого вечера, но для нас она осталась невидимой; все здесь происходило само собой, но доброму побуждению, по принципу ничем не ограниченной самодеятельности. Один за другим выступали наши знаменитые режиссеры, приехавшие на юбилей после важного совещания, продолжавшегося целый день, прибежал впопыхах Светлов, тогда еще не утративший бодрости и подвижности, несмотря на точившую его болезнь, и на клочке бумаги за кулисами набросал экспромт в честь юбиляра. В фойе мелькали старые товарищи Юзовского по редакциям, ветераны московской журналистики, теперь уже редко появляющиеся в театральных залах и на страницах газет. Что касается актеров, то здесь было представлено несколько поколений, начиная с тех, кому еще посчастливилось выступать в одних спектаклях со Станиславским, и кончая дебютантами 60‑х годов. Почему же {432} эта разные люди так дружно пришли чествовать Юзовского?

Мотивы, по-видимому, тоже разные. Для ровесников Юзовского и тех, кто немного его постарше, это была встреча с молодостью или первой зрелостью. В начале 30‑х годов недавно выдвинувшийся критик систематически печатал в «Литературной газете» рецензии на текущие премьеры. Эти рецензии оставили заметный след в памяти театральных людей того времени. И не потому только, что Юзовский писал о многих из них, даря их добрым словом; на похвалы он был не щедр. Ведь как высоко он ценил талант М. Ф. Астангова, с которым был связан долгими годами дружбы, а про его Ромео написал, что у него «морщины Гамлета», доказывая, что значение этой нашумевшей роли в ее отрицательном опыте — «плодотворный проигрыш» выдающегося художника, мимо которого в будущем не пройдут комментаторы и исполнители шекспировской трагедии. Такая прямота суждений не омрачила дружбы критика и актера, у нее были глубокие корни. Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что Астангов, как и многие его товарищи по профессии, более всего ценил редчайшую, поистине горьковскую отзывчивость Юзовского к таланту и связанную с этим широту взглядов, не стесненную групповыми предрассудками.

Обратимся снова к книге «Зачем люди ходят в театр…», — наше искусство 30 – 40‑х годов возникает здесь во всем богатстве его имен и течений. На всех ее 414 страницах сталкиваются режиссеры резко противоположных взглядов, авторы семейно-психологических драм и драм-эпопей, актеры разных школ — от учеников Южина до учеников Мейерхольда. Иными словами, в книге идет непрерывная борьба, и Юзовский участвует в этой борьбе. Так, например, в понимании задач новой драмы он скорей склоняется к позиции Погодина, чем Афиногенова, он заступается за Охлопкова и его условный театр и спорит с теми, кто понимает реализм только в традиционных мхатовских границах, и пр. Открыто выражая сочувствие одному направлению в искусстве, он не предлагает прикрыть или объявить вне закона то направление, которое почему-либо не приемлет. Он честно спорит, никому не угрожает и никого не одергивает… {433} В старой статье о Погодине он так и пишет — не надо торопиться с рецептами и указаниями: «… рой свои проходы к новой форме именно отсюда, ибо отсюда я обыкновенно рою». Не надо командовать, критика — это институт демократический, о чем особенно важно помнить в нашу революционную эпоху. Теперь, оглядываясь в прошлое, мы видим, что Юзовский, в сущности, продолжал в нашей критике традицию Луначарского, который, как широко известно, поддерживал Станиславского и Мейерхольда, Вахтангова и Таирова. И не случайно в конце жизни (накануне отъезда в Испанию) Луначарский пригласил к себе Юзовского и посоветовал ему серьезно заняться критикой.

Но широта взглядов сама по себе не могла принести ему той популярности, какой он пользовался в 30‑е годы. Представитель нового, послеоктябрьского поколения интеллигенции, он горячо отстаивал в критике интересы текущего дня революции, не упуская при этом ее более отдаленных перспектив. В статьях и книгах он часто говорил о гуманистическом содержании пролетарской революции, повторяя известные слова Маркса о том, что коммунизм есть подлинное разрешение противоречий между человеком и природой, между человеком и человеком, между существованием и сущностью и т. д.[[345]](#footnote-346) Еще на рубеже 30‑х годов, на рубеже его зрелости, философия революционного гуманизма стала основой основ его критики. И не удивительно, что он оказался в ряду самых последовательных и, что тоже немаловажной, самых остроумных борцов с вульгарной социологией, постыдно третировавшей великих художников прошлого, от греков до Чехова. И не только прошлого. Вспомните, например, работу Юзовского о гуманизме Горького и игре Щукина, где в спорах с упразднителями и упростителями он доказывает величайшее общечеловеческое значение трагедии Булычова, выходящей далеко за пределы своего класса и времени. А сколько Юзовскому пришлось повоевать с драматургами-сочинителями однодневок, с глупым и бесцеремонным утилитаризмом, с поверхностной и крикливой конъюнктурностью, с догматической режиссурой, ни во что не ставящей {434} того зрителя, к которому она обращается. Это была тяжелая каждодневная работа, оценить которую во всем объеме теперь трудно, потому что истины, общепризнанные в наши дни, надо было тогда добывать с боя. Театральная Москва с вниманием читала статьи Юзовского, раздвигавшие, по выражению Хмелева, «горизонт искусства», и находила в них нравственный стимул для творчества.

Добавьте к сказанному талант Юзовского-критика; я отмечу только две его стороны — талант наблюдения и талант общения с читателем. В свою последнюю книгу Юзовский не включил статью о «Списке благодеяний», с которой, как мы знаем из автобиографии, начался московский период его жизни. Эта полемическая статья 1931 года теперь устарела, и возвращаться к ней спустя тридцать три года действительно не стоило. Однако в момент ее появления и Мейерхольд и Олеша заинтересовались неизвестным им автором, что случалось довольно редко, так как удивить их неумеренной похвалой или неумеренной критикой было трудно. Впоследствии они объяснили, что статья Юзовского привлекла их своей проницательностью, как будто автор из «Литературной газеты» присутствовал на репетициях пьесы и подслушал сомнения драматурга и режиссера. При первой же встрече Олеша сказал Юзовскому, что он восхищен его наблюдательностью, которая, возможно, только нуждается в профессиональной тренировке. Недостатка в такой тренировке у Юзовского не было, и вскоре из дебютанта он стал мастером. Наблюдательность его проявлялась по-всякому — он мог с одного раза, ничего не записывая, запомнить ход спектакля со всеми мизансценами, монологами, паузами, переменами декораций, музыкальными номерами. Однажды при мне он рассказывал Ю. М. Юрьеву и группе ленинградских актеров свои впечатления о только что сыгранном «Булычове» у вахтанговцев, начав с присочиненного театром пролога и кончив интонациями последних реплик Шуры и Булычова. Рассказ длился минут двадцать — двадцать пять, а слушать его было интересно и тем, кто уже побывал на горьковской премьере. Может быть, даже вдвойне интересно, потому что импровизация Юзовского строго соответствовала натуре, как мы ее запомнили, и в то же время {435} сама натура в его изложении стала другой, видоизменилась, приобрела новую глубину. Юзовский не любил впрок накапливать театральные впечатления, его наблюдательность требовала выхода, чаще всего немедленного выхода, пусть в такой устной форме, пусть в узком артистическом кружке. Но следы услышанной тогда импровизации (например, о гуманизме Горького и Достоевского) я нашел спустя несколько лет в его работе, опубликованной в сборнике «Горький и театр» (1938).

А иногда его внимание устремлялось к какой-нибудь частности, которая объясняла ему смысл целого. Вроде фантазии Тышлера в «Ричарде III», его странно смещенных, сужающихся кверху и книзу готических строений и химерической скульптуры, открывших Юзовскому идею и поэзию шекспировского спектакля в Большом драматическом театре. Или бравады, прячущей отчаяние, в игре Гиацинтовой, осветившей с новой стороны характер погодинской «моли». Или мольеровских гипербол, ставших естественными и даже необходимыми у Топоркова — Оргона, определившего успех мхатовского «Тартюфа». Конкретность была стихией критики Юзовского, мир его был предметно обозначен; в предисловии к старой книге «Спектакли и пьесы» (1935) он писал, что за его обобщениями всегда стоят факты, добытые наблюдением. Так построена его лучшая статья последнего периода — разбор роли Протасова в «Живом трупе» в исполнении Романова (1959). Описав один момент игры актера, правда, момент важный для понимания нравственного мира героя, Юзовский переходит к выводам, касающимся нашего отношения к Толстому и его моральной проповеди. Его наблюдательность никогда не была простой игрой ума, во веек случаях он имел в виду дело, интересы искусства и интересы общества.

У наблюдательности Юзовского был еще один аспект, о котором я хотел бы здесь упомянуть, — предвидение. В хронике текущей жизни он легко улавливал движение к будущему и редко ошибался, говоря о судьбах художника и его завтрашнем дне. В ученице балетной школы Улановой он угадал будущую мировую знаменитость. С первой же встречи он поверил в талант Марецкой, Плятта, Мордвинова, Абдулова, группы молодых актеров, объединившихся вокруг Завадского. {436} Не колеблясь, он предсказал долгую жизнь охлопковским «Аристократам» и, как видите, тоже не ошибся. И сколько еще можно привести примеров его предвидения.

Время коснулось Юзовского, как он тому ни противился. В последние годы он отошел от текущей критики в газетах, писал все реже и реже, от случая к случаю, хотя рабочий ритм у него сохранился прежний, юношеский, журналистский. Его огорчали эти перемены, и, внутренне не соглашаясь с ними, он с готовностью принял предложение «Литературной газеты», поехал в Варшаву и затем опубликовал серию очерков о Польше. Это была работа в его духе — лирический дневник о новых, волной нахлынувших на него впечатлениях, и писать его надо было сразу, не откладывая, в точные срони, для читателей, живущих по обе стороны границы. У нас не было откликов на Эти репортажи Юзовского, зато в Польше о них писала много, отдавая должное и компетентности автора, с детства связанного с польской культурой, и его публицистическому искусству, обладавшему, по выражению варшавской газеты, «страстью убеждения». И это ведь правда, «страсть убеждения» не изменила ему и в последний, критических работах, несмотря на их более строгий филологический уклон. Здесь, как и всегда в прошлом, тайна обаяния Юзовского — его «талант общения» заключался в том, что он писал об искусстве на языке искусства, избегая нарочитого усложнения для избранных и нарочитого упрощения для непосвященных. У его статей и книг был широкий адрес — советская интеллигенция на всех ее уровнях, от академика до рабфаковца 30‑х годов. Он и сам себя чувствовал, несмотря на ученые звания и по крайней мере десять написанных им книг о театре, не пресыщенным мэтром, которого ничем не проймешь, а вечным и неутомимым зрителем, ожидающим от искусства новых и новых откровений, детски доверчивым зрителем, при всей его умудренности.

В «Указателе», опубликованном в последней книге Юзовского, упоминаются примерно четыреста имен: это живые силы нашего театра 30 – 50‑х годов, его звезды, уверенно вошедшие в историю, и его уже забытые труженики, его удачники и неудачники. Кажется, никою не обошел вниманием Юзовский, только {437} один герой книги не попал в «Указатель» — герой, постоянно упоминаемый и очень деятельно существующий на ее страницах, но герой без имени, условная единица, просто зритель. Отношения Юзовского со зрителем трудно уложить в какую-либо формулу: он и заступался за него, напоминая о самых очевидных вещах, о том, что люди наши духовно выросли и надо относиться к ним с уважением, не обременяя их ненужной опекой (зритель сам видит, сам догадывается. Зритель — «умница»); он и апеллировал к нему, как в споре о «Платоне Кречете», ссылаясь на то, что зритель услышал «верную, чистую ноту» в этой пьесе, где «привередливое ухо» подхватило только «шаблонные или слащавые звуки»; он и любовался им, рассказывая о молодой москвичке, враче партизанского отряда, после года пребывания в лесу неожиданно оказавшейся зимой 1942 года на спектакле Художественного театра («поймут ли те, кто придет сюда после войны, когда наступит мир и когда будут посещать театр, как обычно посещают театр, поймут ли они чувства этой девушки»); он спорил с ним, осуждая как торгсиновски-мещанскую, так и ханжески-постническую эстетику, неразвитость и отсталость вкусов, отношение к красоте как к средству возвышения себя, самообожания и рисовки. А чаще всего он как бы растворялся в зрителе, сливаясь с ним в одном лице, от имени которого он писал статьи и книги. Это был не литературный прием и не тактическая позиция, удобная для писателя, уклоняющегося от ответственности. Это был подлиннейший голос Юзсвского-зрителя, сына своего века, одного из многих интеллигентов поколения, сформировавшегося уже после революции, и в то же время ни на кого не похожего критика-художника.

То обстоятельство, что в сочинениях Юзовского всегда незримо присутствовал он сам, его личность, вызывало в свое время немало нападок. Он отбивался как мог, скромно доказывая, что искусство критика подлежит всем законам искусства вообще. Конечно, это только самая общая постановка вопроса, нуждающаяся во многих уточнениях. Но ведь слава Белинского, что талант только тогда бывает плодотворен и живуч, когда он тесно соединен с личностью, с натурой человека, целиком относится и к таланту критика. {438} В те годы, когда Юзовский начинал свою работу, в области критики выступали видные профессора, авторы обстоятельных трудов по теории и истории театра, и крупные государственные работники, занимавшие высокие посты в аппарате управления искусством, и известные еще с дореволюционных лет литераторы, посвятившие долгие годы театру, и в этой почтенной среде в один-два года он занял очень заметное место, не представляя научных школ, ведомств или литературных традиций. Он был сам по себе, молодой журналист с университетским образованием, приехавший в Москву из Ростова и сразу обративший на себя внимание в ряду других пишущих. Это было признанием не только таланта Юзовского, но и его незаурядной личности, ярко проявившей себя в разработке идейных и эстетических проблем советского театра, личности с высоко развитыми нравственными понятиями и притом артистической по самой своей природе, с безошибочным чувством гармонии и дисгармонии в искусстве. В одной из статей о последней книге Юзовского говорилось, что, когда он появлялся в зрительном зале, актеры подтягивались и играли с подъемом, боясь уронить себя в его глазах. Таким профессиональным авторитетом в театре пользовались только немногие выдающиеся мастера. Михоэлс, например, рассказывал, с каким волнением он играл Лира, узнав, что на спектакль пришел Леонидов. А о Юзовском даже скупой на похвалы А. Д. Попов говорил, что его критика хороша тем, что она «задевает актеров», воспитывая у них «волю к совершенству». Вот почему в декабрьский вечер 1962 года наши старейшие деятели театра пришли в ВТО чествовать Юзовского, так же как два года спустя пришли проститься с ним в старом зале Дома литераторов. А молодые чествовали Юзовского потому, что с ею именем была связана целая полоса в развитии нашего театра. У него выходили книги — в 1959 году он выпустил капитальное исследование «Максим Горький и его драматургия» (пятьдесят печатных листов!) — итог многолетнего изучения творчества великого писателя; он писал статьи, и притом такие блистательные, как «“Гамлет” у англичан»; сочинял путевые очерки, переводил Словацкого и Брехта; в общем, дел у него было много, хотя, как я уже говорил, {439} к своему основному делу, создавшему ему литературную репутацию, к текущей критике он обращался все реже и реже. Молодые почитатели таланта Юзовского об этом сожалели, они видели в нем своего современника, но ждали от него, откровенно говоря, прежде всего рассказа о прошлом, живой частицей которого был он сам. Ведь он знал Станиславского, не раз встречался с Немировичем-Данченко, его ценил Мейерхольд, к его голосу прислушивались Москвин и Качалов, он дружил с Михоэлсом и Погодиным, с Хмелевым и Афиногеновым. Кто же, как не он, должен рассказать новым поколениям об этой эпохе расцвета советского театра?

Один из ораторов на юбилейном вечере прямо так и сказал, что долг Юзовского — сохранить для будущего живые традиции великих строителей нашего искусства; здесь было много трудных судеб, здесь многое напутано и сказано сгоряча, здесь было много недостойной лести и ненужного ожесточения. Восстановить историю театра в ее подлинной сути или хотя бы дать по этому поводу свои показания свидетеля и очевидца — вот задача по масштабам дарования Юзовского. Эти мысли произвели на него большое впечатление. Он и сам часто подумывал о своем долге перед будущим, не зная только, какой литературной форме отдать предпочтение. Мемуары он писать не хотел, считая, что недостаточно для этого стар. Его привлекал жанр литературного портрета по горьковскому образцу. Героями будущей книги должны были стать актеры его поколения, их учителя и их ученики. Книги этой юн не написал, как не написал и многих других задуманных книг.

Когда-то давно Луначарский сказал молодому Юзовскому: «Способность к критике вещь редкая. Но вы не робейте!». И он не робел, работая честно и мужественно, и это вынуждены были признать даже ею литературные противники. Я твердо верю, что добрая память об Иосифе Ильиче Юзовском надолго сохранится у широкого круга читателей, у всех любителей театра и литературы в нашей стране.

1965

1. Сб. «О Станиславском», М., ВТО, 1948. [↑](#footnote-ref-2)
2. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 7, М., «Искусство», 1960, стр. 545. [↑](#footnote-ref-3)
3. Сб. «О Станиславском», стр. 125. [↑](#footnote-ref-4)
4. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 168. [↑](#footnote-ref-5)
5. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 303. [↑](#footnote-ref-6)
6. Там же, стр. 167. [↑](#footnote-ref-7)
7. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 510. [↑](#footnote-ref-8)
8. А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, т. 1, М., 1922 – 1923, стр. 53. [↑](#footnote-ref-9)
9. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 615. [↑](#footnote-ref-10)
10. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 602 – 603. [↑](#footnote-ref-11)
11. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 8, стр. 29. [↑](#footnote-ref-12)
12. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 334. [↑](#footnote-ref-13)
13. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 19, ч. II, стр. 381. [↑](#footnote-ref-14)
14. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 536. [↑](#footnote-ref-15)
15. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 536. [↑](#footnote-ref-16)
16. Там же. [↑](#footnote-ref-17)
17. Сб. «Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра», М., «Искусство», 1963, стр. 220. [↑](#footnote-ref-18)
18. «Москва», 1960, № 5, стр. 113. [↑](#footnote-ref-19)
19. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 8, стр. 403. [↑](#footnote-ref-20)
20. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 6, стр. 115. [↑](#footnote-ref-21)
21. К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1953, стр. 654. [↑](#footnote-ref-22)
22. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 5, стр. 255. [↑](#footnote-ref-23)
23. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 5, стр. 456. [↑](#footnote-ref-24)
24. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 532. [↑](#footnote-ref-25)
25. Там же, стр. 626. [↑](#footnote-ref-26)
26. А. Блок. Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 7, М.‑Л., Гослитиздат, 1963, стр. 336. [↑](#footnote-ref-27)
27. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 36, стр. 78 – 79. [↑](#footnote-ref-28)
28. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 5, стр. 97. [↑](#footnote-ref-29)
29. Там же, стр. 143. [↑](#footnote-ref-30)
30. К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 676. [↑](#footnote-ref-31)
31. Д. Тальников, Актер-современник. — Сб. «Советский театр», М., изд. ВТО, 1947, стр. 341 – 440. [↑](#footnote-ref-32)
32. Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 63, М., Гос. изд‑во «Художественная литература», стр. 307. [↑](#footnote-ref-33)
33. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 5, стр. 195. [↑](#footnote-ref-34)
34. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 5, стр. 244, 245. [↑](#footnote-ref-35)
35. Сб. «О Станиславском», стр. 126. [↑](#footnote-ref-36)
36. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 5, стр. 336. [↑](#footnote-ref-37)
37. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 28, Гослитиздат, 1954, стр. 118. [↑](#footnote-ref-38)
38. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 335. [↑](#footnote-ref-39)
39. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, М., «Искусство», 1954, стр. 181. [↑](#footnote-ref-40)
40. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 188. [↑](#footnote-ref-41)
41. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 201. [↑](#footnote-ref-42)
42. Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского, № 9181. [↑](#footnote-ref-43)
43. «Петербургская газета», 1901, 19 марта. [↑](#footnote-ref-44)
44. Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского. Режиссерский экземпляр «Трех сестер», лист 41. [↑](#footnote-ref-45)
45. Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского, № 8825. [↑](#footnote-ref-46)
46. Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского, № 11565. [↑](#footnote-ref-47)
47. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 267. [↑](#footnote-ref-48)
48. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 266. [↑](#footnote-ref-49)
49. «Русское слово», 1904, 19 января. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Театр и искусство», 1904, № 15. [↑](#footnote-ref-51)
51. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 243. [↑](#footnote-ref-52)
52. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 64. [↑](#footnote-ref-53)
53. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 1727. [↑](#footnote-ref-54)
54. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 1773. [↑](#footnote-ref-55)
55. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 121. [↑](#footnote-ref-56)
56. «Исторический архив», 1962, № 2, стр. 31. [↑](#footnote-ref-57)
57. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 210. [↑](#footnote-ref-58)
58. Музей МХАТ. Протокол заседания седьмого творческого понедельника. [↑](#footnote-ref-59)
59. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 1041. [↑](#footnote-ref-60)
60. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 11342. [↑](#footnote-ref-61)
61. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 360. [↑](#footnote-ref-62)
62. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 1660. [↑](#footnote-ref-63)
63. См.: Г. В. Плеханов. Сочинения, под ред. Д. Рязанова, т. XIV, М., Госиздат, стр. 197. [↑](#footnote-ref-64)
64. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 272. [↑](#footnote-ref-65)
65. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 14, стр. 196. [↑](#footnote-ref-66)
66. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 360. [↑](#footnote-ref-67)
67. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 297. [↑](#footnote-ref-68)
68. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 297. [↑](#footnote-ref-69)
69. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 2243. [↑](#footnote-ref-70)
70. А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, т. 1, М., 1922 – 1923, стр. 91. [↑](#footnote-ref-71)
71. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 2329. [↑](#footnote-ref-72)
72. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 11313. [↑](#footnote-ref-73)
73. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 11313. [↑](#footnote-ref-74)
74. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 3145/9. [↑](#footnote-ref-75)
75. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 335. [↑](#footnote-ref-76)
76. Там же. [↑](#footnote-ref-77)
77. «Исторический архив», 1962, № 2, стр. 49. [↑](#footnote-ref-78)
78. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 328. [↑](#footnote-ref-79)
79. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 2406. [↑](#footnote-ref-80)
80. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко. Записная книжка 1917 года. № 7973, лист 9. [↑](#footnote-ref-81)
81. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 31, стр. 326 – 327. [↑](#footnote-ref-82)
82. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 1062. [↑](#footnote-ref-83)
83. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 805/1. [↑](#footnote-ref-84)
84. Музей МХАТ. Из воспоминаний о Московском Художественном театре в 1917 г., № 9369/1 – 4. [↑](#footnote-ref-85)
85. Музей МХАТ. Протокол заседания четвертого понедельника. [↑](#footnote-ref-86)
86. Музей МХАТ. Протокол собрания товарищества МХТ. [↑](#footnote-ref-87)
87. Музей МХАТ. Протокол собрания товарищества МХТ. [↑](#footnote-ref-88)
88. Музей МХАТ. Протокол заседания десятого понедельника. [↑](#footnote-ref-89)
89. Там же. [↑](#footnote-ref-90)
90. Музей МХАТ. Протокол заседания одиннадцатого понедельника. [↑](#footnote-ref-91)
91. Музей МХАТ. Протокол заседания десятого понедельника. [↑](#footnote-ref-92)
92. Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, М., изд. ВТО, 1962. [↑](#footnote-ref-93)
93. Музей МХАТ. Архив Ф. Н. Михальского. [↑](#footnote-ref-94)
94. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 347. [↑](#footnote-ref-95)
95. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 1067. [↑](#footnote-ref-96)
96. Музей МХАТ. Архив Ф. Н. Михальского. [↑](#footnote-ref-97)
97. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 11356. [↑](#footnote-ref-98)
98. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 334. [↑](#footnote-ref-99)
99. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 160. [↑](#footnote-ref-100)
100. Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 402 – 403. [↑](#footnote-ref-101)
101. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 26, стр. 422. [↑](#footnote-ref-102)
102. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко, № 2484. [↑](#footnote-ref-103)
103. Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма, М., «Искусство», 1952, стр. 251. [↑](#footnote-ref-104)
104. Там же. [↑](#footnote-ref-105)
105. Н. Горчаков, Вл. И. Немирович-Данченко в работе над пьесой К. Тренева «Любовь Яровая». — «Ежегодник МХТ» за 1951 – 1952 гг., М., «Искусство», 1956, стр. 245. [↑](#footnote-ref-106)
106. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко. Стенограммы репетиций «Кремлевских курантов», 28 января 1941 г., № 8370. См. также: Вл. И. Немирович-Данченко, Репетиции «Кремлевских курантов», М., «Искусство», 1969, стр. 96. [↑](#footnote-ref-107)
107. Сб. «Л. М. Леонидов», М., «Искусство», 1960, стр. 404. [↑](#footnote-ref-108)
108. Сб. «Л. М. Леонидов», стр. 401. [↑](#footnote-ref-109)
109. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 390. [↑](#footnote-ref-110)
110. С. Дурылин, Горький на сцене. 1902 – 1937 годы. — Сб. «Горький и театр», М., «Искусство», 1938, стр. 283. [↑](#footnote-ref-111)
111. С. Дурылин, Горький на сцене. 1902 – 1937 годы. — Сб. «Горький и театр», стр. 282. [↑](#footnote-ref-112)
112. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 17, стр. 27, 40. [↑](#footnote-ref-113)
113. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 427. [↑](#footnote-ref-114)
114. Сб. «О творческом наследии Вл. И. Немировича-Данченко», М., изд. ВТО, 1960, стр. 36. [↑](#footnote-ref-115)
115. Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 282. [↑](#footnote-ref-116)
116. «Письма Л. Н. Толстого собранные и отредактированные П. А. Сергеенко», т. 1 (1848 – 1910), М., «Книга», 1910, стр. 117. [↑](#footnote-ref-117)
117. Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 20, М., ГИХЛ, 1939, стр. 616. [↑](#footnote-ref-118)
118. Музей МХАТ. Архив Вл. И. Немировича-Данченко. Стенограммы репетиций «Анны Карениной», № 8194 – 8195. [↑](#footnote-ref-119)
119. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 271. [↑](#footnote-ref-120)
120. Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 595. [↑](#footnote-ref-121)
121. Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 283. [↑](#footnote-ref-122)
122. Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 252. [↑](#footnote-ref-123)
123. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», М., «Искусство», 1965, стр. 524. [↑](#footnote-ref-124)
124. И.‑П. Эккерман, Разговоры с Гете в последние годы его жизни, М., «Academia», 1934, стр. 221. [↑](#footnote-ref-125)
125. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», стр. 435. [↑](#footnote-ref-126)
126. «А. В. Луначарский о театре и драматургии. Избранные статьи в 2‑х томах», т. 1, М., «Искусство», 1958, стр. 601. [↑](#footnote-ref-127)
127. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», стр. 329. [↑](#footnote-ref-128)
128. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», стр. 168. [↑](#footnote-ref-129)
129. Там же, стр. 197. [↑](#footnote-ref-130)
130. Там же, стр. 177. [↑](#footnote-ref-131)
131. Там же, стр. 153 – 154. [↑](#footnote-ref-132)
132. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», стр. 171. [↑](#footnote-ref-133)
133. Там же, стр. 187. [↑](#footnote-ref-134)
134. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», стр. 393. [↑](#footnote-ref-135)
135. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», стр. 308. [↑](#footnote-ref-136)
136. Там же, стр. 339. [↑](#footnote-ref-137)
137. А. Роскин, А. П. Чехов. Статьи и очерки, М., Гослитиздат, 1959, стр. 350. [↑](#footnote-ref-138)
138. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», стр. 297. [↑](#footnote-ref-139)
139. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», стр. 210. [↑](#footnote-ref-140)
140. Там же, стр. 153. [↑](#footnote-ref-141)
141. Там же, стр. 512. [↑](#footnote-ref-142)
142. Там же, стр. 214. [↑](#footnote-ref-143)
143. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», стр. 191. [↑](#footnote-ref-144)
144. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», стр. 213. [↑](#footnote-ref-145)
145. Там же, стр. 445. [↑](#footnote-ref-146)
146. Там же, стр. 385. [↑](#footnote-ref-147)
147. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», стр. 215. [↑](#footnote-ref-148)
148. Там же, стр. 512. [↑](#footnote-ref-149)
149. А. П. Чехов, Полное собрание сочинений, под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого, т. 1, М.‑Л., ГИЗ, 1930, стр. 75. [↑](#footnote-ref-150)
150. Н. Волков, Мейерхольд, т. II, М.‑Л., «Academia», 1929, стр. 462. [↑](#footnote-ref-151)
151. См. письма Б. Григорьева Вс. Мейерхольду, ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 1284. [↑](#footnote-ref-152)
152. А. Р. Кугель, Профили театра, «Теакинопечать», 1929, стр. 67. [↑](#footnote-ref-153)
153. См. там же, стр. 92. [↑](#footnote-ref-154)
154. «Встречи с Мейерхольдом» Сборник воспоминаний, М., изд. ВТО, 1967. стр. 112 – 113. [↑](#footnote-ref-155)
155. В. Э. Мейерхольд, Статьи. Письма. Речи. Беседы, М., «Искусство», ч. 1, 1968, стр. 185. В дальнейшем при ссылке на это издание будет указываться: В. Э. Мейерхольд (с обозначением части). [↑](#footnote-ref-156)
156. Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 209. [↑](#footnote-ref-157)
157. Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 222. [↑](#footnote-ref-158)
158. «Скифы», 1918, № 2, стр. 208. [↑](#footnote-ref-159)
159. Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 236. [↑](#footnote-ref-160)
160. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 132. [↑](#footnote-ref-161)
161. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 141. [↑](#footnote-ref-162)
162. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 580. [↑](#footnote-ref-163)
163. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 475. [↑](#footnote-ref-164)
164. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 133. [↑](#footnote-ref-165)
165. Там же, стр. 375. [↑](#footnote-ref-166)
166. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 8, стр. 381. [↑](#footnote-ref-167)
167. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 325. [↑](#footnote-ref-168)
168. «О Станиславском», стр. 359. [↑](#footnote-ref-169)
169. Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 259. [↑](#footnote-ref-170)
170. «Журналист», 1925, № 10, стр. 11. [↑](#footnote-ref-171)
171. Н. Ходотов, Близкое — далекое, М.‑Л., «Academia» 1932, стр. 178. [↑](#footnote-ref-172)
172. Н. Волков, Мейерхольд, т. I, стр. 268. [↑](#footnote-ref-173)
173. Л. Гуревич, Литература и эстетика. Критические опыты и этюды, М., «Русская мысль», 1912, стр. 152. [↑](#footnote-ref-174)
174. Сб. «Памяти Комиссаржевской», М., ГИХЛ, 1931, стр. 64. [↑](#footnote-ref-175)
175. Сб. «А. Я. Головин», Л.‑М., «Искусство», 1960, стр. 96. [↑](#footnote-ref-176)
176. Сб. «Герой и время», М., «Советский писатель», 1961, стр. 452. [↑](#footnote-ref-177)
177. См. фототипии в журнале «Искусство» (М., 1905, № 2), а также статью П. Муратова «Щукинская галерея» («Русская мысль», 1908, № 8, стр. 131 – 133). [↑](#footnote-ref-178)
178. А. Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 5, стр. 254. [↑](#footnote-ref-179)
179. В. Э. Мейерхольд. ч. 1, стр. 211. [↑](#footnote-ref-180)
180. Там же, стр. 208 – 209. [↑](#footnote-ref-181)
181. А. Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 8, стр. 169. [↑](#footnote-ref-182)
182. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 41. [↑](#footnote-ref-183)
183. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 227. [↑](#footnote-ref-184)
184. «Гоголь и Мейерхольд», изд. «Никитинские субботники», 1927, стр. 25. [↑](#footnote-ref-185)
185. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 474. [↑](#footnote-ref-186)
186. В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 231. [↑](#footnote-ref-187)
187. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 251 – 252. [↑](#footnote-ref-188)
188. А. Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 5, стр. 189. [↑](#footnote-ref-189)
189. См. «Литературное наследство», т. 72 «Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка», М., «Наука», 1965, стр. 274. [↑](#footnote-ref-190)
190. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 252. [↑](#footnote-ref-191)
191. «Новый мир», 1967, № 6, стр. 167. [↑](#footnote-ref-192)
192. Д. Тальников, Комиссаржевская, М., «Искусство», 1939, стр. 329. [↑](#footnote-ref-193)
193. А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XIV, М., Гослитиздат, 1949, стр. 21. [↑](#footnote-ref-194)
194. А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 7, М., «Художественная литература», 1967, стр. 144. [↑](#footnote-ref-195)
195. «Театр. Книга о новом театре», СПб., «Шиповник», 1908, стр. 39. [↑](#footnote-ref-196)
196. А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 7, стр. 272. [↑](#footnote-ref-197)
197. См. «Вестник театра», 1920, № 80 – 81. [↑](#footnote-ref-198)
198. А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 7, стр. 153. [↑](#footnote-ref-199)
199. См. сб. «Москва театральная», М., «Искусство», 1960, стр. 349. [↑](#footnote-ref-200)
200. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 313. [↑](#footnote-ref-201)
201. В. А. Теляковский, Воспоминания, Л.‑М., «Искусство», 1965, стр. 168. [↑](#footnote-ref-202)
202. Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 29. [↑](#footnote-ref-203)
203. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 48. [↑](#footnote-ref-204)
204. См. «Советское искусство», 1933, 8 марта. [↑](#footnote-ref-205)
205. А. Гладков, Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8, стр. 230. [↑](#footnote-ref-206)
206. «Мейерхольд», Тверь, изд‑во «Октябрь», 1923. [↑](#footnote-ref-207)
207. «Аполлон», 1909, № I, стр. 70. [↑](#footnote-ref-208)
208. «Ежегодник императорских театров», вып. V, 1909, стр. 12 – 35. [↑](#footnote-ref-209)
209. «История советского театра», т. 1, Л., ГИХЛ, 1933, стр. 311. [↑](#footnote-ref-210)
210. Л. Н. Толстой, Собрание сочинений, т. XIX, 1913, стр. 88. [↑](#footnote-ref-211)
211. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 146. [↑](#footnote-ref-212)
212. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 159. [↑](#footnote-ref-213)
213. См.: А. Лиштанберже, Рихард Вагнер, как поэт и мыслитель, изд‑во «Творческая мысль», 1905, стр. 16 – 17. [↑](#footnote-ref-214)
214. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 158. [↑](#footnote-ref-215)
215. См. «Советское искусство», 1934, 17 марта. [↑](#footnote-ref-216)
216. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 198. [↑](#footnote-ref-217)
217. «Советское искусство», 1933, 20 января. [↑](#footnote-ref-218)
218. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 339. [↑](#footnote-ref-219)
219. В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 308. [↑](#footnote-ref-220)
220. Там же. [↑](#footnote-ref-221)
221. Ю. М. Юрьев, Записки, т. II, Л.‑М., «Искусство», 1963, стр. 184. [↑](#footnote-ref-222)
222. См.: А. Бассехес, Театр и живопись Головина, М., «Изобразительное искусство», 1970. [↑](#footnote-ref-223)
223. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 196. [↑](#footnote-ref-224)
224. Там же. [↑](#footnote-ref-225)
225. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 81. [↑](#footnote-ref-226)
226. Ю. М. Юрьев, Записки, т. II, стр. 184. [↑](#footnote-ref-227)
227. «Театр и искусство», 1910, № 47, стр. 901. [↑](#footnote-ref-228)
228. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 196. [↑](#footnote-ref-229)
229. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 350. [↑](#footnote-ref-230)
230. См.: П. Анненков, Литературные воспоминания, Л., «Academia», 1928, стр. 448 – 449. [↑](#footnote-ref-231)
231. В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, М., Изд‑во Академии наук СССР, 1955, стр. 566. [↑](#footnote-ref-232)
232. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 186. [↑](#footnote-ref-233)
233. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 195. [↑](#footnote-ref-234)
234. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 147. [↑](#footnote-ref-235)
235. «Аполлон», 1917, № 1. [↑](#footnote-ref-236)
236. «А. Я. Головин», стр. 157. [↑](#footnote-ref-237)
237. «Советское искусство», 1933, 8 января. [↑](#footnote-ref-238)
238. В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 439. [↑](#footnote-ref-239)
239. Б. В. Асафьев, Русская живопись. Мысли и думы, Л., «Искусство», 1966, стр. 95. [↑](#footnote-ref-240)
240. См: В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 440. [↑](#footnote-ref-241)
241. См.: А. Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 5, стр. 359. [↑](#footnote-ref-242)
242. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 313. [↑](#footnote-ref-243)
243. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 104. [↑](#footnote-ref-244)
244. См. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 268. [↑](#footnote-ref-245)
245. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 268. [↑](#footnote-ref-246)
246. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 300. [↑](#footnote-ref-247)
247. См.: В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 255 – 257. [↑](#footnote-ref-248)
248. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 240. [↑](#footnote-ref-249)
249. М. Фокин, Против течения, Л.‑М., «Искусство», 1962, стр. 349. [↑](#footnote-ref-250)
250. Б. В. Асафьев, Русская живопись. Мысли и думы, стр. 96. [↑](#footnote-ref-251)
251. «Любовь к трем апельсинам», 1916, № 2 – 3. [↑](#footnote-ref-252)
252. Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 415. [↑](#footnote-ref-253)
253. В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 163. [↑](#footnote-ref-254)
254. «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 3 – 4, стр. 81 – 85. [↑](#footnote-ref-255)
255. Ап. Григорьев, Литературная критика, М., изд‑во «Художественная литература», 1967, стр. 367. [↑](#footnote-ref-256)
256. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 289. [↑](#footnote-ref-257)
257. «Петроградские ведомости», 1916, 12 января. [↑](#footnote-ref-258)
258. См.: Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 414. [↑](#footnote-ref-259)
259. «Биржевые ведомости», 1917, 26 января. [↑](#footnote-ref-260)
260. Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 466 – 467. [↑](#footnote-ref-261)
261. «История советского театра», т. 1, Л., ГИХЛ, 1933, стр. 320. [↑](#footnote-ref-262)
262. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 110. [↑](#footnote-ref-263)
263. «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1 – 2 – 3. [↑](#footnote-ref-264)
264. В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 245. [↑](#footnote-ref-265)
265. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 277. [↑](#footnote-ref-266)
266. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 110. [↑](#footnote-ref-267)
267. См.: В. Пяст, Воспоминания, М., 1929. [↑](#footnote-ref-268)
268. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 626. [↑](#footnote-ref-269)
269. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 300. [↑](#footnote-ref-270)
270. «Обозрение театров», 1917, 23 августа. [↑](#footnote-ref-271)
271. «Новый зритель», 1926, № 21. [↑](#footnote-ref-272)
272. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 459. [↑](#footnote-ref-273)
273. «Русская воля», 1917, 16 марта. [↑](#footnote-ref-274)
274. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 459. [↑](#footnote-ref-275)
275. Там же, ед. хр. 505. [↑](#footnote-ref-276)
276. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 459. [↑](#footnote-ref-277)
277. В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 140 – 143. [↑](#footnote-ref-278)
278. А. Эфрос, Профили, М., «Федерация», 1930, стр. 137 – 153. [↑](#footnote-ref-279)
279. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 459. [↑](#footnote-ref-280)
280. «Маски», № 2 – 3, 1913 – 1914. [↑](#footnote-ref-281)
281. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», М., изд. ВТО, 1959, стр. 208. [↑](#footnote-ref-282)
282. В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 310 – 315. [↑](#footnote-ref-283)
283. Н. Волков, Мейерхольд, т. II, стр. 237 – 238. [↑](#footnote-ref-284)
284. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 2497. [↑](#footnote-ref-285)
285. В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 84. [↑](#footnote-ref-286)
286. В. Э. Мейерхольд, ч. 1, стр. 253. [↑](#footnote-ref-287)
287. В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 188. [↑](#footnote-ref-288)
288. Гегель, Сочинения, т. 12, М., Соцэкгаз, 1938, стр. 255. [↑](#footnote-ref-289)
289. См. беседу с Мейерхольдом, опубликованную в «Правде» 19 декабря 1923 г. [↑](#footnote-ref-290)
290. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 97. [↑](#footnote-ref-291)
291. А. Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 8, стр. 440 – 441. [↑](#footnote-ref-292)
292. «Театр и искусство», 1917, № 44 – 46. [↑](#footnote-ref-293)
293. Из частного архива. [↑](#footnote-ref-294)
294. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 31, стр. 156. [↑](#footnote-ref-295)
295. Сб. «Мейерхольд», стр. 25. [↑](#footnote-ref-296)
296. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 357. [↑](#footnote-ref-297)
297. См.: В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 381 – 391. [↑](#footnote-ref-298)
298. См. новую публикацию: «Литературное наследство», т. 82. А. В. Луначарский, Неизданные материалы, М., «Наука», 1970, стр. 41. [↑](#footnote-ref-299)
299. См. «Вестник театра», 1920, № 68. [↑](#footnote-ref-300)
300. См. воспоминания А. Винера в сб. «Встречи с Мейерхольдом». [↑](#footnote-ref-301)
301. «Театральная жизнь», 1964, № 16. [↑](#footnote-ref-302)
302. См. очерк «Пять лет Театра имени Вс. Мейерхольда». — «Театр имени Вс. Мейерхольда», изд. «Театральный Октябрь», М., 1926. [↑](#footnote-ref-303)
303. В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 6. [↑](#footnote-ref-304)
304. В Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 8. [↑](#footnote-ref-305)
305. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 106. [↑](#footnote-ref-306)
306. См. «Вестник театра», № 83 – 84. [↑](#footnote-ref-307)
307. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 223. [↑](#footnote-ref-308)
308. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 15а. [↑](#footnote-ref-309)
309. «Печать и революция», 1922, № 7. [↑](#footnote-ref-310)
310. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 15а. [↑](#footnote-ref-311)
311. ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 1383. [↑](#footnote-ref-312)
312. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 108. [↑](#footnote-ref-313)
313. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 45. [↑](#footnote-ref-314)
314. Там же. [↑](#footnote-ref-315)
315. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 48. [↑](#footnote-ref-316)
316. В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 17. [↑](#footnote-ref-317)
317. См.: А. В. Луначарский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 3, стр. 295. [↑](#footnote-ref-318)
318. И. Ильинский, Сам о себе, М., изд. ВТО, 1961, стр. 108. [↑](#footnote-ref-319)
319. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 51, стр. 28. [↑](#footnote-ref-320)
320. Там же, стр. 26. [↑](#footnote-ref-321)
321. См.: В. Э. Мейерхольд, ч. 2 стр. 378. [↑](#footnote-ref-322)
322. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 8, стр. 14. [↑](#footnote-ref-323)
323. В. Э. Мейерхольд, ч. 2, стр. 47. [↑](#footnote-ref-324)
324. Там же, стр. 113. [↑](#footnote-ref-325)
325. «Новый зритель», № 39, сентябрь 1928 (вырезка хранятся в бумагах Вс. Мейерхольда в ЦГАЛИ). [↑](#footnote-ref-326)
326. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 636. [↑](#footnote-ref-327)
327. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», М., изд. ВТО, 1959, стр. 221 – 230. [↑](#footnote-ref-328)
328. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 356. [↑](#footnote-ref-329)
329. См. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, Состав. Мих. Лифшиц, М., «Искусство», 1957, стр. 347. [↑](#footnote-ref-330)
330. А. В. Луначарский, О Вахтангове и вахтанговцах, М., «Искусство», 1959, стр. 22. [↑](#footnote-ref-331)
331. А. Блок, Собрание сочинений, т. 6, Пг., «Алконост», 1923, стр. 208. [↑](#footnote-ref-332)
332. «“Принцесса Турандот”. Театрально-трагическая китайская сказка в пяти актах Карло Гоцци». Третья студия МХТ им. Евг. Вахтангова, М.‑П., ГИЗ, 1923, стр. 15. [↑](#footnote-ref-333)
333. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 302. [↑](#footnote-ref-334)
334. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 302. [↑](#footnote-ref-335)
335. «Театр. Книга о новом театре», стр. 87. [↑](#footnote-ref-336)
336. Сб. «Михаил Астангов», М., «Искусство», 1971, стр. 287. [↑](#footnote-ref-337)
337. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 66. [↑](#footnote-ref-338)
338. Б. Шоу, Избранные произведения в 2‑х томах. т. 1, М., изд‑во «Художественная литература», 1956, стр. XIX. [↑](#footnote-ref-339)
339. См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 25, ч. II, стр. 387. [↑](#footnote-ref-340)
340. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 2, М., «Искусство», 1958, стр. 361. [↑](#footnote-ref-341)
341. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию», стр. 212. [↑](#footnote-ref-342)
342. Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. 9, Л., Гос. изд‑во «Художественная литература», 1931, стр. 204. [↑](#footnote-ref-343)
343. «Культура театра», 1921, № 3, стр. 9. [↑](#footnote-ref-344)
344. М. Горький, История русской литературы, М., Гос. изд‑во «Художественная литература», 1939, стр. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-345)
345. См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., Госполитиздат, 1956, стр. 588. [↑](#footnote-ref-346)