Нехорошев Ю. И. **Декоратор Художественного театра Виктор Андреевич Симов** [На обложке: Художник В. А. Симов]. М.: Советский художник, 1984. 168 с.

В канун века 5 [Читать](#_TOC209025284)

Занавес раздвигается 30 [Читать](#_TOC209025285)

Перевернуть бы жизнь… 60 [Читать](#_TOC209025286)

«Мещане» и другие 92 [Читать](#_TOC209025287)

Образы уходящего 111 [Читать](#_TOC209025288)

Перекрестки 132 [Читать](#_TOC209025289)

На новых рельсах 159 [Читать](#_TOC209025290)

Метод художника 191 [Читать](#_TOC209025291)

Примечания 208 [Читать](#_Toc209025295)

*В. А. Симов*. Фрагменты из воспоминаний 213 [Читать](#_TOC209025292)

Работы В. А. Симова в театре 270 [Читать](#_TOC209025293)

Список иллюстраций 272 [Читать](#_TOC209025294)

# **{5}** В КАНУН ВЕКА

Вечером, в среду, четырнадцатого октября 1898 года по Каретному ряду, что в центре Москвы, спешили любители театра и разных вечерних развлечений. Хлопали двери «Эрмитажа» — большого каменного строения, подкрашенного и подновленного на скорую руку. Летом здесь показывали дивертисменты, а этой поздней осенью начинал свой первый сезон некий Художественно-Общедоступный театр. О нем уже говорят и сплетничают давно.

— Московскому первой гильдии купцу г. Алексееву захотелось стать «российским 1‑й гильдии антрепренером». Он основал в Москве «художественный» театр. Купцам по части славы особенно везет… Московские, петербургские, провинциальные газеты полны восторгов по поводу его первогильдийского театра.

— Обстановка! Роскошь! Срепетовка!

— Словом, не только художественный, но даже первой гильдии художественный театр![[1]](#endnote-2) — веселился знаменитый фельетонист В. Дорошевич.

Газетчики высмеивают организаторов, объявивших подмостки чуть ли не храмом, а лицедеев-актеров его жрецами. И в самом деле, не смешно ли: вместо кассовых водевилей и популярных, любимых публикой мелодрам устроители ставят историческую пьесу А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», сочинение длинное, унылое, кроме того, в репертуарном списке значится еще и «Чайка» юмориста Чехова, совсем недавно с треском провалившаяся в Петербурге, — та самая, о которой писали: пьеса даже не плоха, а совершенно нелепа, это не *чайка*, а просто *дичь*. Первый спектакль Общедоступного окончился во втором часу ночи. Но уже в утренней заметке рецензент газеты «Курьер» отметил: «он оставил слишком много впечатления, чтоб сегодня же дать о них сколько-нибудь обстоятельный отчет». И все же решительно заявил: «Прежде всего полный успех открытия. Успех заслуженный. “Царь Федор Иоаннович” поставлен блестяще, как до сих пор в Москве ставились немногие спектакли»[[2]](#endnote-3). В последующих статьях и заметках особенно отмечалась демократическая устремленность Московского Общедоступного. Один язвительный фельетонист обратил внимание на то, что в зале собралась далеко не та публика, которую принято называть «всей Москвой». В первых рядах и ложах первого яруса, правда, красовались {6} несколько видных представителей из царства «московских джентльменов», но рядом с ними сидели лица, ничего общего с публикой первых представлений не имеющие. Известный художественный критик Н. Е. Эфрос впоследствии вспоминал: «На спектакль нового театра пришли люди насторожившиеся, все больше скептики, ловившие недостатки и словно радовавшиеся почему-то заблуждениям… Но понемногу, — от ярких лучей спектакля, от горячего художественного света, лившегося со сцены в зрительный зал, — весь этот скептический туман, все эти брюзжания стали таять и таять… на место скептицизма пришел восторг, холодок недоверия сменился жаром восхищения»[[3]](#endnote-4). Через пять дней только что родившийся театр показал «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, через два вечера — «Венецианского купца» У. Шекспира. А семнадцатого декабря — «Чайку». Ее стилизованное изображение стало эмблемой «художественников». Во главе молодого коллектива стояли К. С. Станиславский, уже к тому времени известный актер и режиссер, мечтавший о полном обновлении традиционного театра; Вл. И. Немирович-Данченко — профессиональный критик, драматург, опытный театральный педагог; художник В. А. Симов, представитель молодого поколения передвижников, влюбленный в историю России, в ее быт и неяркий грустный пейзаж.

Основатели Художественного театра, протестуя против рутинного искусства, мечтали осветить серую жизнь бедного класса, дать ему счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая покрывала его. «Художественники» сразу же нашли своего зрителя — студентов, учителей, агрономов, врачей… Театр завоевал их любовь, показывая в спектаклях их судьбы, их неустроенность. И успех — громкий, сильный, непрерывно растущий — решительно свидетельствовал о том, что в России родился театр, открывший новые возможности реалистического художественного метода. Если в 1898 году только российская публика рукоплескала Художественно-Общедоступному, то через восемь лет слава его прокатилась по Европе. В успехе театра — важная заслуга и Виктора Андреевича Симова: первые десять лет он — его единственный художник.

Провал на сцене Императорского Александринского театра чеховской «Чайки» не случайность. Рождаются новые направления в искусстве, питаемые новыми идеями, новыми эстетическими программами. Их появление обусловлено активизацией всей российской жизни. Конец XIX века ознаменован вступлением России в эпоху империализма, началом пролетарского периода освободительного движения, а отсюда — огромными сдвигами в политике и в искусстве. Небывалого расцвета достигла литература. Произведения Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького, А. И. Куприна, И. А. Бунина широко показывают все слои общества. Критический реализм обогатил литературные жанры, открыл новые приемы в изображении внутреннего мира личности. Обличая пороки общества, писатели уделяют большое внимание темам {7} разорения дворянства, судьбам интеллигенции. Появляются первые произведения и о жизни пролетариата.

В начале девяностых годов Д. Мережковский пытается теоретически обосновать символизм. Критикуя современную литературу, якобы находящуюся в упадке из-за проникновения в нее «грубого материализма», он видит возрождение в «божественном идеализме». Только «мистическое содержание» способно показать миру всю «русскую меру свободного религиозного чувства». Как средство выражения Мережковский предлагает символичность изображения. А по мнению В. Брюсова, спасение не в мистике, но в духовном мире поэта…

Возникновение новых течений, появление элементов социалистического реализма в произведениях Горького — также закономерное явление эпохи. На основе противоположных друг другу методов разрабатывались новые стилистические формы, кардинально не схожие по психологическому наполнению.

В год открытия Художественно-Общедоступного вышел первый номер журнала «Мир искусства», обозначивший еще один путь развития российского изобразительного искусства. В статье редактора С. Дягилева «Сложные вопросы» резко критиковалось «утилитарное», «тенденциозное» направление в искусстве. Но не отвергая полностью общественное значение искусства, автор выдвигает на первый план индивидуализм творчества, «божественную природу» художника, который призван любить лишь красоту. Индивидуализм, выдвинутый в статье как программное утверждение, сближал журнал с символистами, и они начали охотно печататься в нем.

Вокруг журнала группировались художники разных творческих склонностей, но их объединяло желание проложить новые пути развития русской живописи, иные, чем исповедовало «Товарищество передвижных выставок». А деятельность Товарищества, ставшего эпохой в развитии национального искусства, в эти годы переживает тяжелое время: идеалы народничества изжили себя, а новых передвижники не видели и не учитывали изменение ситуации. Кроме того, конфликты потрясают Товарищество и изнутри — ряд талантливых мастеров, стремящихся к обогащению стилистики, к искусству эмоциональному, уходят из объединения или участвуют на выставках «Мира искусства», а с 1903 года — и на выставках «Союза русских художников».

Вот в волнах этих бурных течений и появился парус молодого театра. Организаторы Художественно-Общедоступного — известный любитель актер и режиссер Константин Сергеевич Станиславский и популярный драматург, писатель, преподаватель Московского филармонического училища Владимир Иванович Немирович-Данченко, — приглашая актеров, тщательно подбирали кандидатуры, взвешивая все «за» и «против» не только с позиций сегодняшнего уровня способностей и умения, но заглядывая и вперед, оценивая возможности дальнейшего развития каждого дарования. Целью своей они ставили широкое обновление, {8} объявляя беспощадную борьбу ничтожному репертуару, старой манере игры, ложному пафосу, декламации, премьерству, дурным условностям постановок, ремесленным декорациям. Художником театра пригласили передвижника Виктора Андреевича Симова. Как же так? Новаторская программа и вдруг — передвижник, представитель устоявшейся эстетической системы? Чтобы разгадать парадокс, следует заглянуть в некоторые страницы предыстории.

Совсем не случайно Художественно-Общедоступный театр возник в Москве. Еще В. Г. Белинский отмечал: «В деле вопросов, касающихся до науки, искусства, литературы, у москвичей больше простора, знания, вкуса, такта, образованности, чем у большинства читающей и даже пишущей петербургской публики»[[4]](#endnote-5). Огромное значение в распространении демократической культуры принадлежало Московскому университету и Малому театру. После отмены монополии дирекции императорских театров один за другим возникают в Москве и постоянные частные театры — труппа А. А. Бренко, театр Корша, Частная опера Мамонтова. А в 1888 году появилось еще и Общество искусства и литературы, «артистический клуб без карт» — с рядом различных разделов, в том числе драматических и оперных классов. Наряду с галереей П. М. Третьякова любители изобразительного искусства могли посещать постоянные выставки Общества любителей {9} художеств, организованного в 1881 году; студенческие выставки Училища живописи, веяния и зодчества, где и начиналась творческая биография будущего декоратора Художественного театра.

Виктор Симов родился 14 апреля 1858 года в Москве, в семье землемера. Отец скончался, когда мальчику было четыре года. Воспитывала его мать, как говорили, на медные деньги: она сдавала часть квартиры, вела уроки французского языка и музыки. Способности к рисованию у Виктора проявились рано, а после того, как он за натюрморт получил в гимназии поощрительную медаль, учитель рисования обратил внимание матери на способности сына. После окончания пяти классов гимназии Симов решил поступать в Училище живописи, ваяния и зодчества, или, как его еще называли — «Московскую академию».

Выросшее из кружка любителей искусства, душой которого был Е. И. Маковский — отец будущих известных художников, — Училище росло и развивалось почти без поддержки официальных кругов и все же к середине 1860‑х годов добилось права присваивать выпускникам звание художника, присуждать малые и серебряные медали (золотыми медалями награждала только Императорская Академия художеств). Благодаря демократической программе в Училище раньше, чем в Академии, вошел в практику вольный выбор сюжетов учащимися, раньше был введен курс общеобразовательных наук. Широкое развитие получил бытовой жанр. Поступить в Училище было заветной мечтой многих талантливых юношей из разных мест России. Принимали их охотно и благожелательно[[5]](#endnote-6). Большинство преподавателей были передвижниками, и, естественно, Училище стало московским центром Товарищества. Идейное и художественное руководство с 1871 года осуществлял В. Г. Перов. Исповедуя передовую демократическую эстетику, он видел задачу искусства в служении идеалам справедливости, воспитывал в учениках любовь к жизни, умение видеть в ней и прекрасное, и безобразное, брать из действительности сюжеты, характеры и типы, изображать явления во всей суровости и простоте. Перов учил «умению глядеть», зорко наблюдать, вдумываться в закономерность бытия, а понятое и прочувствованное изображать просто, искренне, ибо только естественное способно быть содержательным и волновать зрителя.

В педагогической системе Перова была особенность; когда ученики «настраивались» на восприятие окружающей жизни, Перов разрешал делать наброски сцен, а в них — показать на действующих лицах развитие сюжета. «В этом отношении подход Перова напоминал требования системы Станиславского. Педагог придирчиво выяснял, почему та или иная фигура включена в композицию, чем оправдано ее изображение, и главное, чему оно служит… Такой же смысловой четкости и лаконизма он добивался и в отношении аксессуаров»[[6]](#endnote-7). Педагог заставлял молодых художников видеть в жизни драматические моменты, {10} чувствовать «изобразительную драматургию», умело пользоваться ею при сочинении картин.

По совету Перова Симов и его товарищи Левитан и Касаткин «зорко наблюдали на улице, на бульваре, в Сокольниках, по деревням, по проселочным дорогам и быстро заполняли свои альбомы тем, что носило отпечаток жизненной остроты». Вспоминая о Перове, Симов высоко отмечает и авторитет, и знания учителя: когда ученики приносили ему свои летние наброски, его мимолетные замечания и попутные высказывания общих принципов живописи стоили дороже годичных лекций. Атмосфера увлеченности искусством, взаимного доброжелательства, искренней дружбы с педагогами — все настраивало на учебу[[7]](#endnote-8). Симов отдавался ей самозабвенно. За успехи в рисовании и живописи на конкурсе ученических работ он получает две серебряные медали. Как и большинство воспитанников Училища, много пишет дома. Его работы того времени естественно, несут отпечаток влияния Перова, Саврасова, Прянишникова, но тем не менее в них заметно и желание увидеть и понять события самостоятельно. Вот один из примеров.

Нуждаясь материально, Симов летом подыскивает работу. В июне 1880 года он выезжает в Тульскую губернию, в имение помещицы Плещеевой, чтобы заниматься с ее детьми рисованием. Живя {11} в богатой усадьбе, Симов хочет со всех сторон познать жизнь крестьян. В письме к Н. Касаткину он пишет: «Ходил на мирскую сходку в деревне… вот типов без конца. Сходка… была в церкви, какой поп — тип из типов. Мужики галдят, кричат и больше никакого толку. До чего типична церковь, так не знаю как и сказать. Хорошо, кабы удалось написать»[[8]](#endnote-9). Восхищаясь красотой природы, много работая над этюдами, Симов с печалью описывает раскрывающуюся перед ним жизнь пореформенной деревни: «Считают меня за какую-то сверхъестественную силу и самых типичных стариков не затащишь! До денег падки так, что редко можно встретить, и натурщика достать совсем не дешево: меньше 15 в час и не думай. Курьез, братец ты мой: писал я в деревне избу, так как бы ты думал? Баба хозяйка пришла просить у меня за это…»[[9]](#endnote-10).

Наряду с Перовым особенной любовью учащихся пользовался А. К. Саврасов. Основатель психологической пейзажной школы, он ратовал за «сюжетное видение», а не механическое изображение всего того, что видит глаз. Сюжет по Саврасову — это отношение художника к мотиву и одновременно к композиции и цветовым характеристикам предметов. Все эти моменты взаимосвязаны, {12} «подобно тому, как в рассказе человека выражение его лица, мимика, интонации и сила голоса неотделимы от того, о чем ведется рассказ и какие переживания вызывает в рассказчике»[[10]](#endnote-11). Правда в искусстве для Саврасова не замыкается иллюзорной правдоподобностью. Она — в совпадении личного ощущения натуры с точностью ее передачи. Саврасов прививал своим питомцам пылкую любовь к родной природе[[11]](#endnote-12). Впоследствии в работах Симова отчетливо проявится стремление по-саврасовски отыскивать «в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу»[[12]](#endnote-13).

Виктор Симов очень мягкий, отзывчивый, доброжелательный человек. Круг его друзей невелик — И. Левитан, Н. Чехов, Н. Касаткин, С. Малютин, С. Коненков… все они единомышленники, свято преданные идеалам демократического искусства. Искусство быстро завладело всем существом молодого художника. Летом 1881 года он пишет Касаткину: «В самых трудных обстоятельствах для меня, я только думаю, что если бы не искусство!.. Этот брат и товарищ, нравственный напиток, утоляющий голод и подкрепляющий слабость души»[[13]](#endnote-14).

Училище Симов окончил в 1882 году по двум отделениям — зодчества и живописи. За дипломную картину «Бобыль» получил {13} звание классного художника и награду — серебряную медаль. Картину приобрел Совет Училища.

Молодой художник вышел на самостоятельный творческий путь в те годы, когда деятельность Товарищества была в центре общественного внимания. Одна за другой появляются картины, о которых спорит вся прогрессивная Россия: «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове» — В. И. Сурикова; «Портрет М. П. Мусоргского», «Крестный ход в Курской губернии», «Не ждали» — И. Е. Репина; «Больной муж» — В. М. Максимова; «Мина Моисеев» — И. Н. Крамского; «Портрет Л. Н. Толстого» — Н. Н. Ге; «Спор старого поколения с молодым», «Курсистка» — Н. А. Ярошенко… Передвижники наполняют станковое искусство гражданственным демократическим содержанием. Вполне естественно, что их идеалы становятся идеалами и молодежи, вступающей на самостоятельный путь творчества.

Симов с жаром отдается работе. Он пишет большое количество этюдов, увлеченно сочиняет жанры. В его холстах перовское сочувственное изображение народной жизни проникается лирической грустью. Молодой художник стремится в незамысловатых сюжетах показать переживания маленького человека, выявить характерные черты жизни заурядной личности, за которыми раскрываются типические приметы времени («Бобыль»). В воспоминаниях В. А. Гиляровского есть статья, посвященная {14} Симову. Рассказывая о встречах в 1883 году в литографии журнала «Москва», где сотрудничали братья Чеховы, И. И. Левитан, А. К. Саврасов, литератор вспоминает о рисунке Симова, сделанном из окна редакции: «Всегда невылазная в те времена Арбатская площадь после вчерашнего дождя образовала посередине озеро, а в середке его стояла, покосясь на сломанную заднюю ось, телега с бочкой. Понурая кляча по брюхо в воде. На веревочном сидении, прислонясь к бочке, спит грязный мужичонко в лопоухой шапчонке. И все эти фигуры четко отразились в зеркале воды»[[14]](#endnote-15). Рисунок этот очень характерен для Симова, стремящегося запечатлеть прозаические черты жизни.

На XIX Передвижной выставке молодой живописец показал картину «Мечты» (1891). Изображена мастерская художника. Ее владелец, задумавшись, обнял загрустившую молодую женщину и всматривается в изображение крестьянина, сеющего из лукошка. Рядом брошенная палитра, на стенах — этюды. Вся обстановка говорит о нелегкой жизни художника, решившего, талантом пробивать дорогу к счастью. Картина искренна, наполнена массой типических деталей, добротно написана. Легко предположить, что и ситуация, и сами персонажи были очень хорошо {15} знакомы автору. Не случайно В. Д. Поленов в письме сообщал: «Так тепло и живо взято и талантливо исполнено, что прелесть»[[15]](#endnote-16). Произведения на Передвижные художественные выставки принимались тайным голосованием. Любопытно отметить, что картина Симова «Мечты» получила 18 голосов (единогласно), «Тихая обитель» Левитана — 17, «Подруги» Малютина — 10, «Соперницы» Касаткина — 10[[16]](#endnote-17). Надо полагать, высоко ценили художники мастерство Симова, быстро вставшего в ряд с известными молодыми мастерами своего времени. И все же следует отметить, что симовские жанры — чаще всего списанные с натуры «постановки», в которых действующие лица расставлены в соответствующих позах, дающих возможность зрителю быстро и безошибочно отгадать сюжет, взаимоотношения героев. Типичный пример — картина «Предложение», показанная на Второй выставке московских художников (1894). Изображена мещанская комната. {16} У стены — молодой человек — жених, нервно комкающий шляпу; в смятении припала к материнскому плечу молодая девушка — невеста. Жених с тревогой и надеждой смотрит в глаза матери, пытаясь угадать ответ. Неубранный после чая стол, за которым, по-видимому, только что все трое сидели, чистенькая, аккуратненькая, благообразная обстановка, обычные, ничем особенно не выделяющиеся характеры персонажей — все говорит о плавном течении жизни в этом тихом уголке. Никаких потрясений тут быть не может. Ясно, что сердца любящих через мгновение соединятся, а неловкость, заставившая девушку спрятать лицо, быстро пройдет.

Московская группа передвижников больше интересовалась лирической стороной реальной жизни, а петербургская — была склонна к романтической мечте об утраченной красоте былого. Это подтверждали и выставки, и в частности — творчество Симова. Но даже тогда, когда он брал мотивы, близкие к сюжетам картин Перова, — отмечает один из первых биографов художника, Н. Н. Чушкин, — например, бобыль с внучкой на могиле ее матери, нищий, возвращающийся к своей разваленной хибарке, — то все равно не поднимался до той силы социального обобщения, которая была свойственна произведениям его учителя. Измельчение бытовой темы у Симова — проявление общего кризиса передвижничества. Это понимают молодые художники и, с почтением относясь к авторитетам, ищут свои дороги и — находят (Нестеров, Левитан, Касаткин). Ищет свой путь и Симов. Он мечтает об исторической картине, глубоко затрагивающей социальные проблемы.

«Для денег» занимаясь литографией, архитектурными и оформительскими делами, он рьяно изучает боярскую Русь, ходит по музеям, роется в библиотеках, посещает Ростовскую Белую палату. Под Москвой, в деревне Иваньково, построив удобную мастерскую, довольно быстро заполняет ее старинной утварью, костюмами, оружием XVI века, зарисовками крестьянской и древнерусской архитектуры.

Увлечение Симова и многих других художников историей — факт типический, обусловленный отнюдь не модой. Развитие национального самосознания русского общества заставляло историков, писателей, художников, композиторов все пристальнее вглядываться в события прошлого, и, отвергая шовинистическую политику самодержавия, искать новые пути утверждения самобытности народного характера, общественной психологии. Развитие исторической живописи в России сильно тормозилось политикой Академии художеств, которая усиленно навязывала своим воспитанникам библейские и мифологические сюжеты. Одной из первых картин, обративших большое внимание демократического зрителя, была картина К. Д. Флавицкого «Княжна Тараканова» (1864). И все же она производила впечатление хорошо разыгранной сцены из мелодраматического спектакля. Красивость брала верх над исторической правдой. Новое слово в исторической {17} живописи сказал двадцатишестилетний В. Г. Шварц, создав исторически достоверный и в то же время психологически содержательный образ Грозного в полотне «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1864) и особенно — «Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче» (1868), где скрупулезная точность в передаче даже мельчайших деталей старинного быта соединилась с поэтичностью типично русского пейзажа.

Симов преклонялся перед Шварцем, считая его «дивным художником русской старины», сочетавшим «экспрессию передачи с научной достоверностью в изображении малейших штрихов древнерусского уклада». Влечет молодого художника и умение Шварца передать «живые исторические образы в правдивой исторической обстановке». С величайшей любовью Симов изучает картину Н. Н. Ге — «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871), а особенно — монументальные полотна В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» (1881) и «Боярыню Морозову» (1887). Эти произведения не только гениально {18} раскрывали тему героизма, поднимали над толпой образы тех, кто смело вступил в единоборство с властью светской и духовной, но, соединяя звенья исторических событий, тянули невидимые нити от прошлого к современности.

Связать былое с днями сегодняшними мечтал и Симов, называя Сурикова «старшим собратом» по искусству. Однако, как и в жанре, — в исторических композициях Симов акцентирует бытовую сторону прошлого. Он считает, что «гости — не каждый день и праздники — не круглый год, а проза жизни подчас интереснее показной стороны». Как бы подтверждая эти свои мысли, в картине «Проводы именитого гостя» (1894), даже взяв тему праздника, показывает его бытовую «изнанку». Из дома выводят подвыпившего боярина, с которого слетели вся спесь, все величие. Жанровая сценка разворачивается на фоне зимнего пейзажа. В могучей красоте огромных деревянных построек, в узорах ковра, ярких санках передано тонкое обаяние русской старины. Но у Симова есть черта, общая с Суриковым, — любовь к сочным, {19} характерным деталям, раскрывающим национальный быт, — расписным саням, платкам, дугам, окованным колесам, цветастым шубам. Тщательно, влюбленно написанные, они подчинены внутреннему движению мысли, аккомпанируют, расширяют представление о конфликтующих силах, участвуют в общей симфонии изображения. Это пласт истории, где и черепок способен рассказать о былом столь же достоверно, как и характер личности. В этом убеждает полотно Симова — «Служилый» (1893) — древнерусский воин в кольчуге, с копьем, верхом на лошади, покрытой ковром. Яркий орнамент его хорошо сгармонирован с голубоватыми снежными сугробами, дальними домами деревушки. Мастерски написанная фигура, лирический пейзаж — все исторически достоверно, точно, все убеждает знанием мельчайших бытовых подробностей. Именно эти качества живописи находят горячую поддержку в среде «стареющих» передвижников: при баллотировке на XXI Передвижную выставку за «Служилого» Симов получил 19 голосов, Серов за портрет Левитана — 18, Нестеров за «Святого Сергия» — 11, Головин за «Урок музыки» — 12. Увидев «Служилого» в Петербурге, Касаткин написал родным: «В. А. имеет большой успех со своей картиной — чему я от души радуюсь — дай бог продать ее»[[17]](#endnote-18). А примерно через месяц В. Поленов сообщает Н. Поленовой, что работа куплена. Историко-бытовым картинам Симова нельзя отказать в психологическом раскрытии характеров. Так, например, в полотне «Перед переговорами» (1897) в облике воина, который внимательно {20} всматривается в даль, в движении его сильного тела — решительность и воля. Цветущий луг, типично русская речка, петляющая вдали, — все эти дорогие сердцу приметы родины, свободу которой отстаивает древний витязь, многое говорили демократическому зрителю.

Но Симов недоволен. Он ясно понимает, что все созданное — лишь первый шаг в большое творчество. В одном из писем жалуется Касаткину: страшно тоскую, что не доберусь до искусства, а мысли, как на грех, напирают. Вероятно, так вся жизнь пройдет, ни туда, ни сюда!.. Художник мучительно ищет тему, хочет изобразить не вымышленного героя, а подлинное событие русской истории, с «живыми персонажами». И вот сюжет найден. В его основу лег эпизод — арест и ссылка митрополита Филиппа, — описанный Н. М. Карамзиным в «Истории Государства Российского»[[18]](#endnote-19). В Филиппе Симов увидел «первого революционера», смело разоблачающего самодержца. Художник много ездит по деревням, делая этюды. Он верен перовскому принципу — все писать в естественном освещении, все типическое искать среди окружающего. Даже эскизы переводит в «мизансцены» — ставит группу натурщиков и перерисовывает сочиненную композицию «по натуре». Тщательное изучение каждой детали, костюмов, жестов, ракурсов, устройство специальной сетки, дающей возможность точно определить «подлинные» перспективные сокращения, — все говорит о стремлении к предельной {21} правде изображения. А что могло быть «правдивее жизни»? Казалось — только сама жизнь! Вот и проверялось все «самой жизнью» — точным, подчас «чертежным» соответствием натуре.

В 1895 году Симов закончил картину «Опала митрополита Филиппа» (второе название — «Св. Филипп»). С Красной площади действие перенесено на одну из улиц старой Москвы. От зрителя влево по диагонали лошадь тащит розвальни, в которых сидит старец, двумя перстами благословляющий народ. Опершись одной {22} рукой на плечо Филиппа, а другой показывая толпе кулак, привстал опричник с завязанным глазом; рядом, пьяно развалясь, сидит второй страж, торжественно поднимая метлу. Впереди лошади и за санями — воины с секирами. По обе стороны улицы толпится разных сословий люд. У розвальней замер в испуге юродивый. На деревянных крышах подтаял снег. Вдали — островерхие коньки бревенчатых посадских домов, лабазы, купола Василия Блаженного.

«Филипп» был плодом пятилетних дум и бесконечной борьбы Симова с нелегкими условиями жизни. Но огромный труд не принес желаемого результата. В картине, вопреки замыслу, Филипп показан безвольным, обессиленным физически и духовно. В его характере нет внутренней динамики, поэтому он и растворился среди других персонажей. На первый план вылезли лица второстепенные: пьяный опричник с метлой, восседающий широко, вольготно, с сознанием величия, и опричник с повязкой. Драматический конфликт очерчен слабо еще и потому, что мало разработана гамма чувств у толпящихся людей: не всегда ясно их отношение к главному событию — благословляющему жесту Филиппа. Композиция огромного полотна (3 х 5 м) откровенно повторяла «Боярыню Морозову». Симов открыто шел и на заимствование некоторых персонажей, хотя есть этюды, свидетельствующие о больших поисках, внимательном изучении народных типов. Симов стремился идти по стопам Сурикова, но увлекся историческим бытописательством. Получился повествовательный рассказ, а не роман; сценка на улице, а не драматическая эпопея.

Картина демонстрировалась на выставке Московского общества художников, получила много похвальных отзывов, среди которых есть и репинский. На Международной выставке в Берлине (1896) она удостоена Малой золотой медали, однако не стала заметным явлением в русском искусстве и вскоре была забыта. Но для творческой судьбы Симова «Филипп» имел значение огромнейшее. Стало очевидным, что художник остро ощущает характерное в жизни, обладает обширными знаниями русской старины, умеет воссоздать в мизансцене сюжет, чувствует стиль эпохи. Эти режиссерские способности автора и заметили устроители Художественного театра.

Важно было и другое: став участником выставок в Москве и других городах, много сил отдавая станковому искусству, Симов не порывал связей со сценическим искусством. Он вспоминал, что еще гимназистом стремился пересмотреть весь репертуар любимого Малого театра. Из получаемых на завтраки гривенников пятачки откладываются на билеты; за двадцать пять копеек можно попасть на галерку. Подолгу стояли молодые люди из гимназии и университета у запертых дверей Малого театра, чтобы первыми ворваться и захватить лучшие места на «верхотурке». А здесь, над самой головой — потолок, размалеванный, как пирог, чуть что рукой не достаешь до живописных, но не {23} живых муз… Небожительницы выглядят неважно: полотно местами вспузырилось, местами подмокло от протеков. Театр удивлял и своими контрастами. Великолепное искусство многих актеров, прекрасные пьесы Шекспира, Шиллера, Гоголя, Островского и — наспех поставленные примитивные мелодрамы, неуклюжие водевили, рассчитанные на обывателя. А всего более удручало оформление. На казенной сцене самые разные спектакли шли в одних и тех же «подборочных» декорациях. Комната богатого дома и угол бедняка давались одинаково во всю сцену. Двери в таких «хоромах» всегда располагались в центре и по бокам; мебель симметрично; обои либо малиновые, либо канареечные. Особенно раздражали «лесные кулисы» — отвратительно зеленые с желтоватыми листиками, отбитыми по трафарету — влево, прямо и опять влево. Эта мазня в одном случае изображала «барский сад», в другом — «дремучий лес». Симову хотелось в этом царстве скучного шаблона все перелицевать, перетасовать, перефасонить.

Связи с театром крепнут и углубляются после окончания Училища. Когда Исаак Левитан предложил писать декорации для театра Мамонтова (1885), Симов не отказался: манила перспектива ближе познакомиться с Абрамцевским кружком, попробовать широкие кисти, а заодно подкрепиться материально. Мамонтовский театр, или, как его еще называли — Частная опера, — вырос в недрах Абрамцевского кружка, деятельность которого носила ярко выраженный демократический просветительский {24} характер. Именно это и привлекло к нему многих талантливых деятелей культуры, в том числе и художников. Создание Частной оперы расширяло общественно-творческую деятельность любителей. Устроители ставили задачу — поднять культуру спектакля и поэтому уделяли серьезное внимание режиссерской работе, приглашали профессиональных артистов. Декорации к спектаклям делали и старые участники мамонтовского домашнего театра — В. М. Васнецов, В. Д. Поленов и молодые художники — К. А. Коровин, И. С. Остроухое, И. И. Левитан, В. А. Симов, Н. П. Чехов.

Поначалу спектакли шли в Камергерском переулке, там, где теперь находится старое здание МХАТа, затем — в здании, где сегодня расположен Центральный детский театр. На подмостках мамонтовской оперы зазвучали голоса прославленных певцов — Таманьо, Ван-Занд, Девойда, Мазини; исполнялись произведения европейских композиторов — «Фауст» Гуно, «Кармен» Бизе, «Аида» Верди, «Паяцы» Леонкавалло… Мамонтовский театр дал мощный толчок русской оперной культуре, способствовал популяризации музыки М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, А. С. Даргомыжского. С подмостков этого театра во всю силу зазвучал и голос молодого Ф. И. Шаляпина.

Работа над декорациями тесно сблизила Левитана, Симова и Николая Чехова. В мастерской, созданной из двух разгороженных смежных комнат на Первой Мещанской, было тесно. Чтобы обозреть написанные холсты на расстоянии, приходилось влезать на трубу огромной печки, стоявшей посредине помещения. Зато творческая свобода была полная. Режиссер не проявлял по отношению к художникам деспотической власти, веря в их хороший вкус.

Эскизы декораций каждый сочинял самостоятельно. Чаще всего Левитан увозил их, показывал Мамонтову и возвращался с известием: «Одобрено, валяйте!» Выполнялись декорации сообща. Иногда появлялся сам Мамонтов. Поглядит, бросит на ходу несколько замечаний — веских, дельных, и — исчезнет. Часто заглядывал брат Николая Чехова — студент-медик, регулярно печатавшийся в газетах и журналах под псевдонимом «Антоша Чехонте».

Симов познакомился с ним в редакции сатирического журнала «Будильник». На фоне разношерстной толпы непризнанных или уже печатавшихся авторов он привлекал внимание скромностью, даже застенчивостью и удивительным спокойствием. В декорационной мастерской Антон Чехов засиживался подолгу. Смешил разными забавными историями. Однажды на память прочитал рассказ «После храмового праздника», виртуозно передавая особенности речи каждого из подгулявших героев. У сырых декораций устраивали чаепитие с колбасой. Иногда Чехов влезал по стремянке на печку, сурово оглядывал писанные холсты, давал им серьезную оценку. Впоследствии уже прославленный писатель подарил Симову сборник «Мужики. Моя {26} жизнь» с надписью: «Виктору Андреевичу Симову на добрую память о том, что было 15 лет назад, от автора. А. Чехов. 99 – 29/1. Ялта».

Для Частной оперы Симов сделал два эскиза к «Фаусту» («Домик Маргариты» и «Собор»), эскиз «Площадь» для оперы «Кармен» и эскиз «Красная площадь» к «Ивану Сусанину». В основном же все трое работали как исполнители. Готовые декорации увозились и монтировались, освещались уже без присутствия авторов. Когда умер Николай Чехов (1886), содружество распалось. Не без влияния Абрамцевского кружка Симов увлекся майоликой. В Иванькове построил гончарную мастерскую, принимал подряды на заказы. В визитной карточке молодого художника было объявлено: «Работы произведены в Художественном театре, Артистическом клубе, гостиницах “Метрополь”, “Боярский двор”, в Доме Думнова и бывшем магазине Брокар и компания на Петровке». Кроме того, Симов разработал оригинальный проект и руководил постройкой дома известного московского врача Уманского и нескольких дач, в свое время широко известных («Ватрушка», «Чайка»).

В некоторых спектаклях Мамонтовского кружка играл Костя Алексеев — племянник жены Мамонтова, впоследствии знаменитый режиссер Константин Сергеевич Станиславский. Но познакомились будущие соратники позже.

Встреча их — первая и сразу все определившая — состоялась ранней весной 1897 года. Виктор Андреевич писал этюд возле своей мастерской в Иванькове. Вдруг послышался громкий голос — Симова звал старый знакомый, художник П. В. Осипов. Он сообщил: артист и режиссер Константин Сергеевич Станиславский хочет познакомиться и посетить иваньковскую мастерскую. «Не собирается ли он заказать мне портрет?» — спросил Симов. Выяснилось, что Осипов и Станиславский уже довольно продолжительное время работают в любительском кружке над макетами к «Потонувшему колоколу» Г. Гауптмана. Однако работа застопорилась. Предложенные декорационные решения не нравились режиссеру. В одной из бесед он попросил Осипова порекомендовать ему кого-либо из художников. Примечательно, что Станиславский, зная по Мамонтовскому кружку, а затем и по Московской Частной опере знаменитых живописцев — К. Коровина, Поленова, В. Васнецова, Серова, Врубеля, обратился к Симову. Однако, прежде чем привлекать его к участию в спектакле, осторожный режиссер решил посмотреть работы живописца в мастерской. А после смотрин тут же произошел и сговор о «подъеме» «Потонувшего колокола». Для дальнейших разговоров художник был приглашен к Станиславскому домой. С этого дня творческая жизнь Симова круто изменилась. «Не будь встречи с Алексеевым-Станиславским — молодым рьяным фантазером, горячо увлекающимся и увлекающим других, — по всей вероятности, я пошел бы другой дорогой», — писал через сорок лет Симов, оглядываясь на прожитые годы.

{27} С замиранием сердца переступает Симов порог знаменитого дома, где часто собираются известные литераторы, художники, артисты. Уже восемь лет газеты пишут о спектаклях Московского Общества искусства и литературы, «артистического клуба без карт», решительным образом порвавшего с банальной подражательностью любительских кружков репертуару профессиональной сцены, а в исполнении ролей — знаменитым гастролерам. Любители во главе с Алексеевым стремятся к «большому» репертуару. Они показали «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого, запрещенные для профессиональной сцены, у них очевидно стремление к единой организующей воле режиссера, к созданию театра на новых творческих принципах.

Пьеса «Потонувший колокол», о которой слышал Симов, была переведена на русский язык всего несколько месяцев назад. Герой лирической трагедии Генрих отливал громадный колокол (символ некоей философской идеи), но колокол оказался слишком тяжелым и при подвеске рухнул, увлекая за собой мастера. Генрих при смерти. Влюбившаяся в него Раутенделейн, внучка колдуньи, излечивает больного и уводит в горы. И снова Генрих создает кузницу. Гномы и всяческая нечисть помогают мастеру. Новый колокол сделан и — загудел. Но человеческие уши не в силах вынести страшные звуки; смертным не дано познать тайны мира. Адская фабрика рушится, под ее обломками погибает мастер.

К тому времени, когда ставилась пьеса, Станиславский уже научился владеть многими средствами сценической выразительности, требуя и от художника знания специфики театра. А это {28} значило, что для построения сценического действия художник должен учитывать не только высоту и ширину сцены, но также и ее глубину. Эскиз, написанный на плоскости, показывал перспективу иллюзорно, а при переводе эскиза в истинное пространство обнажалась огромная площадь театрального пола, отчего сцена становилась похожей на концертную эстраду. На ней актер может декламировать, но в движениях ограничен; ведь при постоянно прямом положении тела можно передать далеко не всю гамму пластических поз, движений, а значит уменьшаются возможности выражения и душевной жизни персонажей пьесы. Надо было так изменить рельеф сценического пола, чтобы создать выигрышные условия для самых разнообразных движений, ракурсов, причем не для одного действующего лица, а для многих. Станиславский пригласил художника в Общество на спектакль «Двенадцатая ночь» У. Шекспира, чтобы зримыми стали для него все принципы нового начала в режиссуре и актерских исполнениях, все технические условия сцены. Не будучи новичком в декорационной живописи, Симов все же не предполагал, что могут быть такие сложные требования к художнику. Раздумывая дома над набросками и предварительными макетами, он приходит к выводу, что главная его задача — убрать всю «театральщину». Надо, чтобы сцена не походила на сарай, только задекорированный, необходимо решительно сломать привычную систему кулис, спрятать «коробку» с колосниками, кулисами и люком так, чтобы никто о ней и не догадался. Проще всего это сделать накладными рельефами: стороны и дальние планы заполнить объемной живописью, а касания декорационных планов списать мягко, в противоположность существующей практике, когда в декорационной живописи контуры усиливали. Следующий этап поисков — создать эффект большого пространства, потому что сцена Охотничьего клуба, где шли спектакли, миниатюрна. Но как зрительно уменьшить большую фигуру Станиславского, игравшего Генриха? Выход один — сделать на авансцене огромный по размерам валун. Однако из-за тесноты на первый план нельзя положить ничего объемного. Значит надо на помощь снова звать живопись?..

И вот первый макет готов. Снова встреча в доме Станиславского. Разворачиваю макет, — вспоминает Симов, — путаюсь в веревочках. Константин Сергеевич сидит, следит за моей нервностью, улыбается и ждет, покусывая согнутую кисть руки (свойственная ему привычка). Долго-долго смотрит, поднимает макет на ладонях, стараясь выгодно подставить его к свету. Слышу вопрос: «Откуда у вас такое знание сцены?.. Так чувствовать ее — громадное достижение». Макет дал режиссеру богатую пищу для воображения. Среди хаотического нагромождения валунов он увидел извилистую тропу к логову колдуньи и живо представил ее внешность; на беспорядочно набросанных сучьях и деревьях увидел «породистого» Лешего, мохнатого, с большими рогами, лошадиными копытами.

{29} Спектакль имел большой успех. Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Живописная сторона спектакля была исключительно сильна, и в первых двух актах как будто нельзя было желать ничего лучшего»[[19]](#endnote-20). Однако слова эти были опубликованы лет через тридцать, а пока что Симов и торжествовал и огорчался одновременно. Впервые со страниц газет в его адрес прозвучала весьма нелицеприятная критика. Обозреватель «Московских ведомостей» возмутился особенно: «Автор прямо говорит, что мир сказки развивается на горной луговине, вокруг которой “шумят” сосны… Вместо этого декоратор дает нам… я даже не знаю, как это назвать. Вы помните, без сомнения, на пути из Севастополя в Ялту, на левой стороне дороги… нагроможденные одна на другую каменные глыбы горного обвала… Нечто подобное изобразил декоратор. Деревьев, кажется, штуки три, и то вразброс, где-то на заднем плане. Они не делают впечатления: все равно хоть их бы и не было. Все остальное пространство занято скалами и обломками скал… Старуха Виттиха живет в какой-то пещере в скале, точно она троглодитка. Нет, женщину с народным диалектом не заставишь жить в пещере. Как-никак, а она уже себе деревянную хибарку построит»[[20]](#endnote-21). Так раздались первые удары критических молний.

Спектакль «Потонувший колокол» семнадцать раз показывался уже на сцене Художественно-Общедоступного. Симов заново писал декорации, увеличивал их применительно к новым размерам сцены. Но приспосабливание резко ухудшило их образные достоинства; изменение масштабных соотношений разрушило единство замысла. «“Колокол” больше не звучал, — вспоминал Симов. — Полотна сгнили, частью переписаны. Горький осадок остался у меня на душе при виде разрушавшихся ценностей, на которые так много было затрачено раздумий и воодушевления». Подобные сожаления, сознание того, что невозможно сохранить сценические произведения, всю жизнь будут преследовать Симова. Да разве только его? Почти все декорационные шедевры навсегда утеряны. Специфика этого вида искусства еще и в том, что оно живет ровно столько, сколько длится сценическое действие. Без актера, без трепетного, постоянно меняющегося света софитов, рампы декорации мертвы. Макеты, эскизы, фотографии — лишь свидетели творческой мысли художника, некоторые вехи на пути к синтетическому образу, слабое эхо сценической симфонии, сотканной из слова, действия, света, цвета, музыки, пластики, зрительских эмоций.

Вот почему для нас особое значение имеют каждый рассказ о декорации, каждая критическая строка, позволяющие ярче представить образ спектакля, его эмоциональное воздействие. Именно поэтому в книге будет приводиться много описаний спектаклей. Может быть, оставленные временем свидетельства очевидцев в какой-то степени воссоздадут непосредственное восприятие сценических произведений, помогут читателям представить навсегда отошедшее.

# **{30}** Занавес раздвигается

Оскар Уайльд иронизировал: публика больше всего на свете боится новшеств. Для защиты от них она построила баррикады из классиков и создала особый штат критиков. Художественно-Общедоступный выдвигал новаторскую программу и смело ниспровергал даже испокон веков устоявшиеся привычки завсегдатаев партера приезжать к выходу очередного модного актера, входить в зал во время спектакля, гулять за кулисами, переговариваться во время действия… «Художественники» ввели строжайшую самодисциплину; не выходили кланяться на аплодисменты во время спектакля; требовали мертвой тишины в зале; после третьего звонка капельдинеры закрывали входные двери… Молодой коллектив объявил беспощадную борьбу театральщине, не скрывая своего презрительного отношения к существующим вульгарным представлениям большинства актеров и антрепренеров о театральном ремесле. Станиславский решительно заявил: «театр — это самая могущественная кафедра, еще более сильная по своему влиянию, чем книга и пресса. Эта кафедра попала в руки отребьев человечества, и они сделали ее местом разврата. Моя задача, по мере моих сил, очистить семью артистов от невежд, недоучек и эксплуататоров… Моя труппа состоит из университетских людей, техников, кончивших средние и высшие учебные заведения, — и в этом сила нашего театра»[[21]](#endnote-22). Не менее определенно высказался и Немирович-Данченко: «Ярко реальная школа, выдержанный стиль эпохи — вот та новая нота, которую мы стремимся дать искусству. Не Киселев, а Левитан. Не К. Маковский, а Репин. Говорят, мы должны сыграть в сценическом русском деле роль передвижников относительно академии… Оно и хотелось бы»[[22]](#endnote-23).

Программа Художественно-Общедоступного отвечала стремлениям прогрессивных кругов окрепшей промышленной буржуазии осуществить свое эстетическое восприятие действительности, противопоставить его уходящему, дворянскому. Это выразилось в обсуждении острых проблем становления новой эстетической мысли, в желании создать оригинальные формы в искусстве. 1890‑е годы отмечены обострением социальных отношений, широким подъемом масс, что в свою очередь оживило, вызвало особую активность передовой интеллигенции, ее общественных групп. {31} Их интересам, настроениям, чаяниям и отвечал в полной мере театр, объявивший «общедоступность» одной из программных задач.

Против молодого театра были выстроены «баррикады из классиков» и сформирован штат критиков. Но на этот раз «в должности классиков» выступал императорский театр, славившийся, как известно, прекрасными артистами, оголтелой рутиной и неприкрытым презрением к молодой национальной драматургии. В этом смысле провал «Чайки» — событие и показательное и рядовое одновременно.

Беспощадно отвергая «театрализацию театра», «художественники» отстаивают сценическую правду, полноту воспроизведения жизни. «Штат» критиков дружно ругает коллектив и за «отход» от привычно театрального, и за диктат режиссуры, задавивший «свободное актерское вдохновение». «Художественно-общедоступный театр — это раскольничий скит, основанный фанатиками искусства… Ради грима ездить в Киев, из Киева в Ростов-Ярославский, — это уже самоистязание…» — писал обозреватель из «Русского слова»[[23]](#endnote-24).

Программа Художественно-Общедоступного задумывалась солидно, с расчетом на реализацию в течение многих лет. Ставилась цель — поднять сценическое искусство до высот, завоеванных национальной литературой, музыкой, живописью. В движении к реализму нового типа естественно встал вопрос и о новых принципах режиссуры, актерского исполнения и сценического оформления. Творческая программа уточнялась, совершенствовалась в процессе работы всего коллектива. Для первого спектакля выбрали трагедию А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», тридцать лет находившуюся под цензурным запретом. Под Москвой, в дачном местечке Пушкино сняли комнаты для актеров, а в большом сарае начали репетировать. Здесь же, в небольшой избушке, соорудили макетную мастерскую. А под декорационную приспособили двухсветный балаган в Петровско-Разумовском парке. Летом в нем для местных дачников давали спектакли, концерты, устраивались танцы. Балаган был запущен. Капитально восстанавливать и перестраивать его не было ни средств, ни времени. И тогда на уровне второго этажа настелили пол. Стало возможным писать одновременно два больших холста. Чтобы посмотреть на живопись издали, залезали на стремянку. Вот и вся техника. Мастерская предпочитала манеру широких мазков и сочных заливов краски. В ходу были большие плоские кисти, которыми и старались добиваться виртуозности передачи фактуры.

Слушая чтение пьесы, художник мысленно прикидывает декорационные построения, движения действующих лиц. Увидеть в воображении горницы, терема, улицы и соборы XVI столетия было для него делом нехитрым — эпоха изучена досконально. И сразу же он почувствовал себя втянутым в единое русло коллективного творчества.

{32} Но какие образцы архитектуры взять в основу декоративных композиций? У автора сказано, что действие происходит в Москве. Значит вполне подойдут Кремлевские терема или палата бояр Романовых. Однако после недавней реставрации эти памятники старины, приобретя парадный блеск, многое потеряли в своей достоверности, в колорите, в передаче дыхания веков. Для художественной убедительности, — считает художник, — нужны не свежие краски из малярного ведра, не заново раскрашенные хоромы, а живые приметы быта: стены, лоснящиеся от боярских затылков и спин, закопченные изразцы топок, проваленные кресла. Симов вспомнил: все это можно увидеть в Ростове Великом — его кремле и особенно — в Белой палате. Здесь он бывал неоднократно, собирая материал к картинам. В один из приездов даже предложил местному хранителю музея отказаться от привычной экспозиции и, для пробы, хотя бы в одном из теремов, воссоздать обстановку прошлого так, чтобы ощущался повседневный обиход жилья. Несложными перестановками и дополнениями Симов воссоздал тогда живую атмосферу старины, «будто хозяина нет дома, но вот‑вот сейчас вернется».

Когда, согласившись на предложение Симова, участники будущего спектакля приехали в Ростовский музей, попали в этот теремок, то восторгам и восклицаниям не было конца. «Константин Сергеевич упивался богатым своеобразием стародавнего уклада, а я и А. А. Санин — на него возложили заведование народными сценами — старались совсем вплотную приблизить к нему характерность эпохи, помогали уловить выдыхающийся аромат ушедшего быта, с иным мировоззрением, с иными запросами». Организатор и хранитель музея разрешил трогать и переставлять {33} во дворце Грозного костюмы, вещи. Изучая богатые материалы, участники экспедиции решили провести в царских покоях ночь, чтобы острее почувствовать аромат ушедшей эпохи. И вдруг среди ночи, в тусклом мерцании свечей, неожиданно раздались чьи-то приближающиеся шаги и удары посоха по каменным плитам пола. «Низкая дверь покоев Грозного отворилась, и какая-то высокая фигура в монашеском облачении наклонилась, чтобы пройти, и снова выросла во весь рост. Мы узнали в ней одного из товарищей. Его появление было неожиданно и жутко, и на нас словно пахнуло суровой русской стариной»[[24]](#endnote-25). На следующий день слушали звон знаменитых ростовских колоколов. Затем группа поехала в Ярославль и в другие волжские города, чтобы купить старинные вещи, пригодные для спектакля. На пароходе, который шел по Волге, актеры устроили своеобразный маскарад, облачившись в приобретенные ткани, сапоги, халаты. Для режиссера и художника это был своего рода просмотр закупленных вещей на живых фигурах, в разных сочетаниях случайно сходящихся и расходящихся групп. По сути дела эта была «генеральная репетиция» в костюмах, но без толстовского текста. Материала, костюмов, предметов старины было собрано огромное количество. Экспедиция удалась в высшей степени. Как важный итог Симов отмечает еще одну сторону дела: «поездка приблизила Константина Сергеевича к Толстому, а меня — к Станиславскому». И режиссер, и художник оба работали с натуры. Многие черты внешности, характеров своих знакомых, наблюденные во время встреч и поездок, Станиславский привносил в сценические образы — и те, которые играл сам, и те, которые создавал как постановщик спектаклей.

{34} Работа над «Федором» закипела с новой силой. Станиславский хотел показать в спектакле страдающий народ как главное действующее лицо. Увлекаясь историзмом, режиссер в то же время неоднократно подчеркивал: пусть иногда будет не совсем точно — самое важное сделать так, чтобы этому поверили. Станиславский рассказал Симову о сущности главных мизансцен. По его мнению, боярский пир должен проходить не в хоромах, а на открытом воздухе, кроме того, дворцовую площадь обязательно показать с тремя соборами. Подробный постановочный план был расписан в специальной «книге». По нему Симов сочинял черновые эскизы — сначала на отдельных четвертушках бумаги, потом рисовал прямо на страницах «книги».

Сохранившиеся макеты дают возможность хотя бы частично восстановить ход творческой мысли художника. Их пронизывает единая образная задача — добиться в интерьерах ощущения трагического. Для этого ищутся пропорции и характер нависающих арок, сводов, их «обрезы», вязь переходов, расположения черных глазниц окон и низких дверей. Мерцающие божницы, тяжелые нашлепки орнаментов дополняют атмосферу духоты и скученности. В макетах видны ударные места — круглая печь с сиденьями в центре горницы Луп-Клешнина; лежанка возле оконной ниши в палатах Бориса; арочный прорыв, устремленный в сумерки дальней комнаты Золотой палаты.

Макеты удивительно точно сориентированы с масштабами сцены. И потому на фотографиях, запечатлевших фрагменты спектакля, видно не только образное единство эскиза и сцены, но и то, что пространство, заполненное живыми фигурами, стало не бутафорским, а жизненно-правдивой средой, выражающей и дух истории, и особенности ее видения художником.

В макетах он реализует приемы, создающие иллюзию жизни. Как известно, эту иллюзию разрушают портал и рампа. И Симов решает: если нельзя слить зал со сценой, то надо попытаться «психологически» приблизить зрителя к развертывающимся на его глазах событиям.

{35} Для этого в первой картине — «Пир у Шуйского» — актеров от зрителей отделяет балюстрада. Загораживая до половины их фигуры, она вносит остроту ракурса, что подчеркнуто уходящими вдаль крышами московских домов. Часть вместо целого — этот прием обостряет зрительскую фантазию.

Во втором действии художник хочет решительно отойти от привычных в театрах «лунных ночей в саду» и добиться такого ощущения таинственности княжеской усадьбы, чтобы каждому зрителю захотелось высматривать: а кто скрывается в темноте за деревьями? — чтобы каждый в зале считал свой стул «наблюдательным пунктом». В пьесе, по репликам, можно понять — действующие лица говорят в темноте, значит вполне оправданно предельно уменьшить свет на сцене.

После долгих поисков пришло окончательное решение: деревья пододвинул как можно ближе к рампе, чтобы сад «вылезал» из портала; перепутал привычные «кулисные планы», для чего написанную ажурную завесу с деревьями разрезал и расставил не параллельно порталу, а по ломаной линии. Около рампы, прикрывая ее, художник поместил стволы берез. Сад разросся, стал казаться громадным, дал возможность Мстиславской и Шаховскому — молодым влюбленным — бегать друг за другом, огибая купы деревьев. Удобно было и прятаться, когда из дома с фонарями выбегала челядь. А ночной переполох выразительнее воспринимался через силуэты берез.

Из одиннадцати картин пьесы показывали десять, а затем сократили еще одну. Нелегко давалась планировка Соборной площади. Три собора — пожелание режиссера — никак не вкомпоновывались в масштабы сцены: или фигуры бояр оказывались высотой до второго этажа, или, чтобы создать впечатление масштабности, надо было показывать только фундаменты зданий, но тогда образ площади терял свою характерность. Симов решил сделать только проход между соборами. Однако стоило поставить в макет вырезанные из бумаги фигурки, как все ощущение площади снова пропадало. В третьем варианте художник вынес действие на Красное крыльцо. Процессия должна спускаться вниз, где и происходят заключительные эпизоды. Но такое решение требовало постройки больших «станков» и лишнего времени для их монтировки. Остановился на промежуточном варианте — показал только нижнюю часть Архангельского собора с арочным входом, золоченым навесом и фонарем. Масштабные соотношения фигур и архитектуры были найдены, однако монументального образа площади все же не получилось.

Картина «На Яузе» потребовала особенно больших усилий. Центром планировки стал мост — горбатый, со столбами по углам, перекинутый вглубь, через всю сцену справа налево, где он опускался на большую дорогу. Под мостом, на реке — лодки, баржи. Сквозь тучу, нависшую над горизонтом, прорывается луч света и обнажает угол унылого загородного пейзажа — глухой забор, крыши длинных амбаров. По мосту двигаются фигуры в старинных {36} костюмах из губерний средней полосы России. У моста сидят нищие, а слепой гусляр поет песню; ее слушает народ, настраиваясь против Годунова. Речи приверженцев Шуйского доводят толпу до воинственного настроения.

Станиславский в письме Немировичу-Данченко сообщал: «Почти все макеты для “Царя Федора” готовы. Ничего оригинальнее, красивее этого я не видывал. Теперь я спокоен и могу поручиться, что такой настоящей русской старины в России еще не видывали. Это *настоящая* старина, а не та, которую выдумали в Малом театре»[[25]](#endnote-26). Режиссер не скрывает полемичности своего спектакля. И вот — репетиции закончены.

Первая публика заполнила партер, ложи и галереи Художественно-Общедоступного. Зрительный зал не блистал пышностью позолоты и бархата. Серовато-зеленый занавес, строго одетые капельдинеры, тишина в коридорах, отсутствие оркестра в антрактах — все настраивало на то, что готовится нечто важное, требующее внимания и сосредоточенности. Афиши просили публику не аплодировать во время действия и после картин, актерам было предписано на аплодисменты не выходить и не раскланиваться. Медленно погас свет. Занавес нового театра не поднялся вверх, как это было принято, а раздвинулся в стороны. Казалось бы — что особенного? Но и этот факт вызвал целые потоки разных замечаний. О «раздрании» занавеса писали фельетонисты и критики. Осуждали. Привычное казалось лучше и — «театральнее». Да, испокон веков занавес поднимался. И зрители видели прежде всего грязный театральный пол и ноги актеров. Опускаясь, занавес «отрубал» им головы, туловища, а затем лишь ноги свидетельствовали о конце представления. А бывало и так — {37} занавес вдруг застревал и под хохот зрителей срезанные герои разбегались, сверкая пятками. Раздвижной занавес от центра раскрывал сценическое пространство. Появились возможности создавать нужные размеры для интерьера или пейзажа. Словами: «На это дело крепко надеюсь я!» спектакль начался. От рампы идет скат крыши — и словно бы сверху показывается боярский пир. Фигуры гостей, сидящих на террасе, видны наполовину, и когда они двигаются, загораживают друг друга, кажется — их великое множество. Вдаль уходят кровли древней деревянной столицы, зримые черты грозной эпохи великих смут. Бояре спорят, ругаются, мечутся слуги, вкатывая бочки с вином, внося подносы, расставляя вареное и жареное среди расписных кубков, ковшей, аршинных ендовых. Ощущение шумно кипящей жизни захватывает, увлекает.

Наутро в «Курьере» уже можно было прочесть: «Вся постановка, начиная с игры главнейших персонажей и кончая самой мельчайшей деталью… сведена в такое одно целое, что все время перед зрителями ни на один миг не исчезающая, старая Русь. Все — декорации, утварь, костюмы, каждое движение каждого отдельного лица, — все переносит вас в старую Москву. Написана большая часть декораций очень хорошо. Они натуральны, стильны и красивы и ни на минуту не отвлекают к себе внимания зрителя. Они все время остаются красивым фоном всего происходящего на сцене и только, что — не малая заслуга. Некоторые декорации взяты чрезвычайно оригинально и смело. Например, сад с силуэтом целой сети деревьев и прямо у самой рампы. К сожалению, только в некоторых декорациях слишком уж широко письмо. Костюмы точно сняты с плеч всех этих Шуйских и Мстиславских, {38} хранились в сундуках и теперь снова перед вами. Об умении носить их я уж и не говорю. Утварь положительно точно из музея»[[26]](#endnote-27). Очень сильное впечатление на зрителя производила картина «На Яузе»: толпа бросалась отбивать колодников, которых стрельцы волокли в тюрьму. Вспыхивала драка, она постепенно перерастала в народную смуту. Историк В. О. Ключевский сказал после спектакля: «До сих пор я знал только по летописям, как оканчивается русский бунт, теперь я знаю, как он начинается»[[27]](#endnote-28). В. Э. Мейерхольд в письме восторженно сообщал: «на декорации можно смотреть по часам и все-таки не надоест… их можно полюбить, как что-то действительное»[[28]](#endnote-29).

Несмотря на то что спектакль говорил о событиях истории, он отвечал настроениям демократической интеллигенции. Дело в том, что растущие классовые противоречия, откровенный космополитизм развивающихся капиталистических отношений вызвали обостренный интерес к героическому началу в русской истории. Новое поколение художников увидело возможности и в истории, и в быте выявить «народный дух». Любование стариной, где все казалось гармоничным и по-особенному красивым, определяет творчество А. П. Рябушкина, К. Ф. Юона, А. М. Васнецова, С. В. Малютина, М. В. Нестерова… Бурно, самозабвенно увлекаются прикладным искусством участники Абрамцевского кружка. Вещь, обработанная руками мастера, становится для них не только принадлежностью крестьянского обихода, но и произведением искусства, а ее изображение, показ со сцены — выражением красоты жизни, напоенной истинной, а не выдуманной {39} поэзией. Успех «Царя Федора»[[29]](#endnote-30) обусловлен и общественным интересом к истории, и всей идейно-художественной концепцией. Преддверие «смутного времени» — шаткость самодержавной власти — эту идею эмоционально усилили декорации, исторически-документально воссоздавая атмосферу эпохи. Симов предельно насытил сцену подлинными предметами или их копиями. Предметность не была данью слепого случая — она стала программно определенным средством формирующегося постановочного метода. Предметы старорусского уклада, неся правду о быте героев пьесы, помогали актерам входить в образы, жить в атмосфере времени.

Жизнь и сцена сливались для «художественников». Они играли в кельях Ростовского монастыря, на палубе парохода и жили в спектакле, потрясая зрителей глубиной и верностью переживаний. В этнографические экспедиции вкладывалась вся энергия молодости, а в ответ приобретались знания и реальной действительности, и ушедших эпох. И естественно, когда ранней весной 1900 года затевается постановка «Снегурочки», Симов снова отправляется в экспедицию. На этот раз — разыскивать «Берендеево царство». В пьесе А. Н. Островского есть слова: «Нерадостно и холодно встречает Весну свою угрюмая страна». Значит, — рассудили постановщики, — события могли происходить где-то на севере, за Вологдой. Оделись потеплее и — в путь! Приключения и впечатления начались с первых же дней путешествия. На пути от железнодорожной станции до ближайшей деревни сани, в которых ехал помощник Симова Клавдий Сапунов, опрокинулись. Остановка в зимнем лесу, залитом лунным светом, дала массу впечатлений для таинственной атмосферы волшебного царства берендеев. В кондовой деревне Симов купил домотканые паневы и рядно, холсты, берестяные свирели, деревянную посуду. В альбоме художника множатся листы с рисунками лежанок, могучих лавок с узорчатой обкладкой, коромысел, вальков с резьбой, тяжеленных дверей с деревянными крюками-петлями. В дневнике отмечаются характерные приметы деревенской толпы: «Основной тон ее {40} светлый, немного желтоватый от дубленных полушубков… между ними выделялись бледно-голубые, черные, коричневые пятна женских одежд. Среди женских головных уборов маячили высокие треухи и колпаки разноцветные, как в XVI веке, с вывороченной по краям овчиной». В другой деревеньке, в старой деревянной церквушке заприметил художник странный образ святого. Оказалось, это изображение лица конкретного — игумена старца Зосимы. Впоследствии зарисовка иконы стала образцом для грима царя берендеев.

В Архангельске накупили шапок и, выискивая в толпе оригинальные старые головные уборы, выменивали их, отдавая взамен новые. В Вологде этот «коммерческий прием» разросся. Меблированные комнаты, где остановился Симов с компанией, стали гардеробной; приглашали «по старинке» одетых жителей и предлагали им облачаться во все новое, а старье — оставлять для театра. У местного коллекционера художник приобрел двух деревянных идолов. После долгого странствия Симову захотелось домой, в мастерскую, но жалко расставаться с чудесным краем. Вспоминая дорожные приключения, декоратор был готов вслед за Андерсеном воскликнуть: нет сказок лучше тех, которые создает сама жизнь!

Под Москвой, в дачном имении Любимовка, где проводила {41} лето семья Станиславского, Симов начал работать над макетами и многочисленными эскизами костюмов. Каждому действующему лицу надо было придумать характерный, только ему присущий облик.

В отличие от заданного драматургом главного образа, воплощающего отвлеченное понятие «снегурочка», художник вводит свою героиню — обычную крестьянскую девушку, которая лишь полным отсутствием украшений выделяется из деревенских жителей. На эскизе (сохранившемся) он изображает ее на сосне. Высоко забравшись на дерево, смотрит дочь Мороза и Весны вниз, — вероятно, на деревню берендеев. Струящиеся по плечам волосы, свободные складки длинного платья — все выдает непринужденность, простоту «дитя природы». Контрастом к ней — на другом эскизе — пузатые, неуклюжие берендеи в ярко-цветастых кафтанах, вышитых сапожках. В макете Симов ищет композицию сложного рельефа — горы, поросшей деревьями, кустарником, заваленной сугробами, — способного вместить большое число удобных моментов для мизансцен. От рампы до самой высокой точки сцены — задних колосников художник ставит помостья-площадки. На них можно положить «снег», в котором укроются лесная нечисть, медведь, леший. Предусматривается и большой «проход» — здесь толпа поющих и пляшущих берендеев, баб, мужиков, сможет водить хороводы вокруг чучела. По сохранившемуся макету «Ярилиной долины» видно, что художник снова использует прием выноса деревьев на авансцену. Это создает не только ощущение глубины, но позволяет то уводить персонажи в полумрак леса, то показывать их между деревьями.

Живые впечатления от старинной деревянной архитектуры легли в основу декораций царского дворца, хибарки бобыля, деревенских строений. Фотографии спектакля свидетельствуют: планировки помогли создать выразительные разнообразные мизансцены. Разрабатывая режиссерский замысел, Станиславский не пытался вложить какой-то особый смысл в спектакль. Для него эта сказка — «нечто вроде стакана пенящегося шампанского… Весело придумывать то, чего никогда не бывает в жизни, но что тем не менее правда, что существует в нас, в народе — в его повериях и воображении»[[30]](#endnote-31). И все же режиссера увлекала и «совершенно исключительная красота русского эпоса»[[31]](#endnote-32).

Критики дружно ругали спектакль, упрекая в отсутствии именно «пенящегося шампанского», в заземлении сказки ненужной достоверностью. Впечатление тяжести усугублялось монтировочными неувязками. Декорации двух последних актов плохо умещались на сцене, требовали большого антракта. Решено было давать оба акта в одном и том же оформлении. Это спутало мизансцены, потребовало сокращения текста, нарушило логическое развитие действия. И лишь немногие за этими бросающимися в глаза недостатками поняли суть новаторского почина театра[[32]](#endnote-33).

{42} Премьера «художественников» состоялась почти в одно время со спектаклем Нового театра (филиала Малого). Закономерно, что в печати они сравнивались. «Ленский подошел к воспроизведению пьесы, — писал критик в “Русской мысли”, — со старым масштабом, он искал в ней “ролей” для артистов и игру этих артистов дополнил лишь *внешней* картинной постановкой… Художественный театр пошел… значительно дальше одной лишь внешней красоты художественного замысла поэта, он украсил свою работу творческим огнем внутренней духовной жизни того сказочного мира, который в таких обольстительных красках рисуется Островским в его “Снегурочке”»[[33]](#endnote-34). «Обе постановки, — отметил рецензент “Курьера”, — это два совершенно различных *направления* в искусстве, если не сказать, что это даже два совершенно разных искусства. Эта рознь существует во всех искусствах… Еще очень недавно всем нам чрезвычайно нравились исторические картины гг. Брюллова, Неврева, Венига и К. Маковского, или библейские изображения Бруни, Верещагина и т. п. Но явились гг. Суриковы, Нестеровы, Васнецовы, Рябушкины, и как-то вдруг всем стало ясно, что все, что изображалось до них, было до крайности условно, а с их произведениями точно открылась нашим глазам какая-то новая история, и новое понимание ее быта… и заметьте при этом, что сплошь и рядом у этих новаторов будут встречаться промахи и ошибки…

И все-таки у одних вы будете чувствовать шаблонную условность, а у других — нечто новое, оригинальное и открывающее перед вами совершенно новые горизонты… В “Снегурочке” Художественного театра есть недочеты… и вместе с тем перед вами с начала {43} и до конца дивная, чарующая сказка, затянутая дымкой мистического настроения языческой Руси… И все время перед вами языческая Русь и Русью пахнет… Если прелесть “Снегурочки” непонятна известной части публики и критики… то это неизбежное явление. Ведь есть же своя публика у петербургских художников К. Маковского и Каразина и этой публике кажутся чем-то диким и Васнецов, и Серов, и Коровин, и Малютин. Да, это неизбежное явление»[[34]](#endnote-35).

Критика была права, отмечая историзм пейзажей Симова. И в этом нельзя не видеть творческого развития уже сценическими средствами той линии психологического пейзажа, в котором первое слово сказал автор картины «Грачи прилетели», а затем — В. М. Васнецов.

Его декорации к «Снегурочке», поставленной сначала как драматический спектакль в Мамонтовском кружке, а затем к опере Римского-Корсакова в Частной опере (1885), отличались особенной лиричностью. В принципе это были станковые картины, написанные в окрестностях Абрамцева, но они глубоко раскрывали сказочную поэзию Островского, скромную красоту родной природы, очарование фантастических образов, лишенных сусальности. Если у Васнецова «Снегурочка» — сказочно-поэтическое создание, то у Симова — фольклорно-жанровое, вобравшее многие черты быта старорусских городов и деревень.

Примечательно откровение Н. Эфроса, опубликованное через {44} восемнадцать лет после спектакля «художественников»: «Станиславский… с грустью говорил мне о том, что Москва напрасно не захотела “принять” “Снегурочку”, недооценила ее, что мелкие придирки помешали радостно насладиться этим спектаклем… Когда мне, после спектакля, пришлось писать о “Снегурочке”, я набрал немало таких недочетов. Но должен был тут же прибавить: “Это показано с такой могучей силой… с такой захватывающей красотой и *гениальной дерзостью*, что и сам подчиняешься этому замыслу и вымыслу. Забываешь о всяких ремарках, логике и сидишь завороженный”. Теперь, когда я перечитал свою старую рецензию, сопоставил с тем, что осело в памяти и живет там после стольких лет, я ясно вижу: в этой оговорке о гениальной дерзости и о завороженности зрителя было куда больше правды и значительности, чем во всей моей тогдашней “критике”. Со всей откровенностью признаюсь в этом»[[35]](#endnote-36).

Жанровость симовских решений не шла вразрез с замыслом Станиславского. Театр утверждал право на собственное прочтение драматургии и правдивый показ жизни. Поначалу эту правду легче было воссоздать во внешнем облике — декорациях, костюмах, гримах. От «внешнего» театр шел к «внутреннему» — {45} жизненному наполнению каждого сценического образа. Не следует забывать, что в труппе хотя и были люди образованные, но подобраны из любителей, выступавших в Обществе искусства и литературы, и учеников Московского Филармонического училища. Репетиции и первые спектакли стали для них продолжением школы профессионального мастерства.

Уже первые спектакли выявили главное достоинство симовского творчества. Он глубоко чувствовал и умел на сцене воспроизвести «исторический лиризм», эпические картины Древней Руси. С новой силой это подтвердили декорации к трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». В репертуаре театра она как бы продолжала «Царя Федора», хотя хронологически составляла первую часть трилогии. Предварительных поездок для сбора материала на этот раз не было; уже имеющегося было вполне достаточно.

Трилогия Толстого объединена идеей неизбежной трагедии самодержавной власти. Идеализируя феодальный период Руси, писатель, идя вслед за Карамзиным, видел в Грозном только злое начало, только палача. Каждая из трех пьес кончается приговором самодержцу (Грозному, Федору, Годунову). Однако в отличие от пушкинской концепции (судьба человеческая — {46} судьба народная), трагедия власти у Толстого — только «судьба человеческая», только возмездие за свершенное. Драматург создал обширную галерею характеров, ясно выраженный «второй план», придающий историческим пьесам пафос злободневности. Основную задачу художник видел в том, чтобы передать главный «психологический» тон трагедии — сгусток мучительных настроений, непереносимую тяжесть ощущения неизбежности развала страны: «Всюду чувствуется неизбывная беда; она упирается хвостом кометы в русскую землю и ползет по Московскому государству слухами недобрыми… Преддверие смуты». В декорациях «Смерти Иоанна Грозного» ищется выражение двух параллельных драматических линий: народа — забитого, темного, растерянно ждущего напасти, и самодержавной власти — грызущихся между собой бояр, хитро плетущего козни Годунова и царя, помешанного на крамоле. Поэтому характерные черты феодального быта, щедро вводимые в действие, нанизывались на эти главные нити. Художник и режиссеры Станиславский и Санин хотели, чтобы каждый боярин, появляясь на сцене, вносил бы ощущение своеобразия своей домашней обстановки, от которой нехотя оторвался, чтобы угадывалось, как до появления в думе каждый торопливо ехал в тяжелой колымаге по темным улицам, раздумывая о своей судьбе, — словом, чтобы за стенами дворцовых палат ворочалась, вздыхала жизнь.

Первая картина — боярская дума — низкая, сводчатая палата, давящая, мрачная, как и все царствование Грозного. Раннее утро. Собравшиеся удручены — царь отказался от престола, но они {47} боятся даже просить самодержца. Рассвет проникает нехотя, но вот первый солнечный луч проглянул сквозь слюдяное оконце и скользнул по голове молодого боярина Годунова, будто озаряя его. Годунов произносит речь, взбодрившую бояр, и они идут молить Грозного.

Следующая картина — «Царская опочивальня». Разрабатывая макет, Симов ищет игровые точки с таким расчетом, чтобы они, разворачивая действие толпы, формируя массовые уходы, повороты, фигуру Грозного оставляли в центре композиции. Планировка строится углом, что зрительно суживает пространство, а затем устремляет его в прорыв арок, где видны большая царская постель, молельня. Мебели мало: небольшое кресло-трон, лавка, письменный стол, подставка для молитвенника. Низкие своды, сумеречное мерцание лампад — все пропитано предчувствием великих скорбей.

На сцене развитие конфликта — двойной игры Грозного — продолжено в сопоставлениях предметного ряда: на голове у царя — черная монашеская скуфейка, рядом — венец и бармы Мономаха; на плечах — черная мантия, рядом — золототканая парча; в руках четки, а у кресла прислонен знаменитый посох. Художник замыслил подчеркнуть противоречие не только между предметами обихода, но и между смятенным духом царя и мирным уютом его опочивальни. Для этого предполагал показать огромную икону с огоньками лампад; язычки пламени вздрагивают от напора метели, пробивающейся струйками через слюдяное окошко. Но цензура не позволила вводить «церковный мотив», и на сцене под дуновениями ветра колыхалась только сень над резной кроватью. И еще одна важная бытовая подробность: на письменном столе царя, покрытом дорогой скатертью, в плоском кованом подсвечнике лежат огарки. Стало быть, Грозный ночью не спал: думал, читал или писал, готовясь к отречению от престола и встрече с боярами.

Любопытно проследить построение действия: в сумраке опочивальни видно, как истово Грозный бьет поклоны. Молельня сверкает золотом окладов и парчи, переливается в огнях лампад и свечей. Роскошь убранства оттеняет черное монашеское облачение самодержца. Изможденный, низко пригнувшись, царь вылезает из двери и падает в кресло. Услышав гул голосов, быстро раздевается и ложится в постель. Бояре входят на цыпочках. Окружают кровать, становятся на колени. В мертвой тишине звучат вкрадчивые слова Годунова и — общая мольба. Но вот согласие получено. Царя облачают в одежды, дают державу и скипетр. И происходит чудо: немощный больной превращается в грозного владыку. Звучит первый смертный приговор: боярина, не пришедшего умолять, — немедленно казнить. Звонят колокола. Начинается шествие на молитву. Позади всех мрачно ступает Грозный…

Костюмы делались по описаниям «первой смены царского наряда» — цветастые шубы, кафтаны с узорочьем из самоцветов. Для создания торжественной обстановки на общем колористическом {48} фоне выделялись цветовые пятна — белые атласные костюмы и серебряные секиры рынд, стоящих у трона, яркие переливы царского облачения.

Известно, что по личному распоряжению Александра II Александринскому театру для постановки «Смерти Иоанна Грозного» (1867) отпускались специальные средства. В создании спектакля принимали участие археологи Ф. Г. Солнцев, В. А. Прохоров, декоратор М. А. Шишков, живописец В. Г. Шварц (эскизы костюмов). Обозреватели живо сравнивали спектакли, подробно описывали спектакль Общедоступного. Приведем несколько типичных высказываний. «Всегда и везде “Боярская дума” ставилась следующим образом. Вдоль стен, покоем, сидят на лавках бояре: по стене против зрителя наиболее важные, по бокам попроще. У самой авансцены справа на последнем месте Борис Годунов, слева же ссорятся из-за мест Михайло Нагой и Салтыков. Действие происходит днем. Что же можно было придумать тут нового? Занавес раздвигается (а не взвивается как обычно). На сцене глубокая ночь… Почему же ночь на сцене? — удивляются в первую минуту зрители, но тотчас же спохватываются. Разумеется, должна быть ночь! Только вечером, на ночь, могли приходить царю Иоанну его мрачные мысли об отказе от престола. Только ночью мог он возлагать на бояр невероятную задачу выбрать из их среды преемника ему! Он тоже будет бодрствовать всю ночь и ждать их решения. Но взойдет солнце красное, призраки ночи развеются и царь Иоанн встретит решение бояр обычною грозою. Пока, однако, ночь… раннее утро, и бояре сходятся в думу…

{49} Вторая картина, в опочивальне царя, поставлена также очень оригинально… Низкая золотая комната удлиняется с правой стороны вглубь сцены. На углу, посредине, стоит у стены большая деревянная кровать с навесом; за нею, скрытое от зрителей расширение комнаты, молельня, из которой падает сильный красноватый свет от множества свечей перед образами, — тогда как авансцена в полумраке, а потом освещается восходящим солнцем»[[36]](#endnote-37).

Замысел режиссера и художника — выявить две главные линии в трагедии был прочувствован достаточно остро. «В художественном воспроизведении эпохи театр достиг блестящих результатов, — отмечал критик, — мы дышали атмосферой последних дней Грозного. Нас точно перенесли силою какого-то волшебства в насыщенные ужасом, обагренные кровью его палаты, в чуткие, всегда готовые к доносам стены боярских хором, в самые недра тогдашней городской толпы, голодной и обозленной…»[[37]](#endnote-38).

Зрители замечали, что в Художественном театре все происходящее на сцене, «как радиусы к центру», сводятся к одному впечатлению, характер которого меняется с развитием действия. Это относится и к работе художника: «Декорации в “Царе Федоре” и “Смерти Иоанна Грозного” не столько копируют точно тот или иной орнамент, сколько проникнуты стилем эпохи, т. е. в сущности — ее настроением»[[38]](#endnote-39).

Но критики из «штатных» скрупулезно подсчитывали археологические и бытовые вольности. Возражая им, сторонники МХТ видели главное достоинство постановки в том, что «весь строй каждой {50} сцены пропитан духом русской старины со всей ее грубостью и резким отпечатком татарского влияния»[[39]](#endnote-40). Критика справедливо подмечала и то, что все исторические спектакли театра густо насыщены предметами старины. Но это шло не от неумения отобрать типическое, а как определенная черта формирующейся поэтики.

Увлекаясь показом подлинных вещей, тканей, стремясь к возможно точному копированию утвари, Симов в каждой декоративной картине выделял наиболее ответственное место. Для этого прежде всего он искал какую-то жизненно интересную частность, подробности, которые своей характерностью подчиняют все остальное. Поднимаясь от конкретного предмета, как бы от факта самой действительности, художник искал обобщающий постановочный принцип, всего полнее выражающий идею спектакля.

Что же нового внесли первые симовские «историко-бытовые» работы в театрально-декорационное искусство? Прежде чем отвечать на этот вопрос, вспомним характерные спектакли этого плана в других театрах.

В. Стасов хвалил декорации М. Шишкова к «Смерти Иоанна Грозного» (1867, Александринский театр) за сочетание исторической верности и красоты, знание и понимание художником русской старины. Исследователи впоследствии отмечали, что не только археологизм и историзм являлись отличительной чертой декорационных работ Шишкова, а затем — и других художников его школы. Они видели в материале истории, старинного быта основы для характеристики людей. В декорациях Шишкова, кроме исторической подлинности и археологизма, уже появлялись черты жанрового характера[[40]](#endnote-41). Костюмы этого спектакля не только точно следовали археологическим {51} образцам, но передавали и некоторые черты характеров их владельцев, потому и стали эталоном для многих спектаклей. В 1870 году в том же театре поставили «Бориса Годунова». Готовясь к работе над декорациями, Шишков путешествует по городам России, изучая древнерусскую архитектуру. И этот спектакль вошел в историю главным образом благодаря его работе и декоратора М. И. Бочарова. Знаток русской старины, историк Н. И. Костомаров, свидетельствовал: «С внешней стороны появление “Бориса Годунова” представляет истинный феномен. Никогда еще наружная постановка пьесы не была совершена с такой тщательностью, с таким сохранением археологической правды…»[[41]](#endnote-42).

И в других исторических спектаклях, оформленных Шишковым, Бочаровым, П. А. Исаковым, И. И. Горностаевым в императорских театрах, декорации также отличались документальным показом старорусской архитектуры, бытового уклада. Но, изучая археологию, художники почти не обращались к живой натуре. Декорации несли все черты исторической живописи досуриковского периода. Заслуга Симова в том, что он не только документально точно воссоздавал облик старинных интерьеров и архитектуры, но показывал «обжитую» старину. Каждый предмет, костюм обретают биографию, доносят не только аромат эпохи вообще, а конкретного места действия, получают способность рассказывать о своих владельцах, отдаленных от зрителя расстоянием в несколько веков. С первых шагов Художественного театра в критике раздались голоса, что его режиссеры и художник всего-навсего продолжатели опыта придворного театра немецкого герцога Саксен-Мейнингена. Эта труппа дважды была в России (1885, 1890). Общеизвестно, Станиславский высоко оценивал спектакли «мейнингенцев» {52} за их верность эпохе, прекрасную внешнюю форму, высокую культуру режиссуры. Мейнингенцы добились исторической точности в воспроизведении обстановки. Но эта точность была механической: музейные вещи, подлинники выставлялись на сцене, независимо от психологического содержания, лишь обозначая эпоху, оставаясь нейтральными к действию, не связанными друг с другом, не обжитыми. Симов сумел даже в музее создать «обжитой уголок», способный активно влиять на воображение. А каждый предмет, показанный на сцене, становится частью единого декорационного образа. На первый план выдвигаются те, которые всего выразительнее раскрывают эмоциональную атмосферу.

Новаторский подход в решении декорационного оформления сказался и в костюмах. Они не только копировались с образцов или конструировались по рисункам из старых альбомов. В их крое, шитье закладывались черты, характерные для данного сословия или класса в целом и для определенного персонажа в частности. Костюмы в тоне и цвете согласовывались друг с другом, чем создавалось целостное впечатление, соответствующее общему замыслу спектакля, они обживались, становясь частью образа, его биографией. В результате достигалось впечатление удивительное. «Вестник в “Иоанне Грозном” одет в неуклюжий красный тягиляй, забрызганный грязью, имеющий такой вид, точно и в самом деле вестник скакал несколько недель по грязным дорогам», — отмечал критик. Костюм участвовал в создании индивидуального образа и общего стиля. — «В чем этот стиль — этого подчас даже и не уловишь. Иногда он зависит, например, от такого пустяка, как завязан на актере кушак, а между тем, развяжите этот кушак, отхватывающий русского боярина чуть не {53} под мышки, завяжите его так, как вы застегиваете ременный пояс на современной рабочей блузе, и вместо стильной фигуры перед вами будет маскарадный костюм…»[[42]](#endnote-43).

Историко-бытовые спектакли МХТ показали народ как активную силу истории. Важное значение в этом новаторском свершении театра сыграли и декорации, предоставившие режиссерам богатые возможности для организации массовых сцен. Не сумев оригинально и сильно выразить трагический конфликт в полотне «Опала митрополита Филиппа», Симов в реальном сценическом пространстве совместно с режиссерами и актерами создал впечатляющие «живые картины» истории, потрясшие воображение зрителей. Эти картины по проникновению в психологию народа, по силе и самобытности выражения были ближе к созданиям Репина и Сурикова, — делает вывод историк театра Н. Н. Чушкин[[43]](#endnote-44). В абрамцевском спектакле «Снегурочка» Васнецов открыл новый путь живописных исканий на сцене, сблизив границы между живописью станковой и декорационной. Симов по природе своей не колорист — серебряные медали получал за рисунки, и в картинах его цвет редко играл первостепенное значение. Однако в условиях сцены, усиливая звучание цвета окрашенным светом софитов и прожекторов, меняя гамму в соответствии с развитием действия, художник добивается результатов поразительных. Эпические пейзажи Симова в «Царе Федоре», «Смерти Грозного», сказочно-трагические в «Потонувшем колоколе», жанровые в «Снегурочке» стали новым словом в изобразительном искусстве. Если друзья Симова по Училищу — Левитан, Коровин, Нестеров, Малютин, Бакшеев — активно развивают пейзаж настроения в станковой живописи, то с неменьшим успехом Симов совершает это на сцене.

{54} Художественный театр и его художник поднимаются на вершину искусства своего времени. Декорация познает свои собственные выразительные возможности и смело стремится к широким метафорическим обобщениям, монументальному образному звучанию. В «Антигоне» (1899) художник отказался от занавеса и, насколько позволяла архитектура, выдвинул игровую площадку в зал. Убрав первые два ряда кресел, Симов соединил сцену широкими ступенями с партером. По тем временам это было ошеломляюще необычное решение.

В зрительный зал публику пускали по сигналу фанфар. На открытой сцене она видела площадь — несколько острохарактерных деталей, создающих образ древнегреческого города. Посредине пылал жертвенник, спектакль начинался пением хора, медленно сходящего по ступеням к подножию сцены. А в финале, когда под звуки похоронного марша процессия с горящими факелами, в фиолетовых плащах, накинутых на головы, торжественно удалялась, медленно двигался занавес — закрывалась книга истории.

В спектакле заметно противоречие между замыслом режиссера {55} (А. А. Санин) и художника. Зрители не понимали его смысла, вероятно, он не был полностью ясен и для самого Санина. Критика отмечала успех художника, декорации которого гармонировали с пением античного хора, и одновременно упрекали в излишней «картинности», «красочности», что мало соответствовало представлению о постановке трагедии Софокла в древнегреческом театре. Симов же видел упущение в другом — в недостаточно образном воссоздании облика Эллады. Побывав через несколько лет в афинском Акрополе, художник с сожалением заметил: «вспомнилась “Антигона” и кольнуло сердце поздним сожалением: так она не соответствовала истине». Под «истиной» разумелось более тщательное воссоздание типических черт ушедшего времени, которое угадывалось сквозь мраморные обломки.

Желание воссоздать правдиво античное время, «дух истории» стало главным для Симова и в работе над пьесой У. Шекспира «Венецианский купец» (1898). Художник не разделял замысла режиссеров — подчеркнуть вечное гонение нации, но тем не менее от комедийной трактовки также отошел, считая более важным выявить социальный мотив — контраст между жилищами бедноты и пышностью виллы Порции. Поэтому улица в Венеции стала на сцене подчеркнуто старой и тесной. Лишь кое-где проглядывают в ее домах желтизна мрамора, куски лепных украшений, остатки росписей. С первого момента действие получает мрачную окраску; кровавые лучи заката не разнообразят убогую пестроту базара. Толпа покупателей и продавцов быстро тает, и синие тени окутывают постройки, сгущаются, навевая ощущение надвигающегося несчастья. Драматический настрой получал дальнейшее напряжение, когда действие переносилось во дворец Порции. В мрачной атмосфере тонкой лирической мелодией звучал финал — сад дворца, где счастливо развязывались все нити интриг. В основу архитектурной темы Симов взял знаменитую римскую виллу кардинала Боргезе. Сценический образ строился на сочетании ее строгих форм и свободного ритма кипарисов, широкого марша мраморной лестницы и большой террасы, где развертывались массовые сцены.

Декорации привлекали «настоящей, подлинной Венецией», в которой жил веселый, впечатлительный и шумливый народ, — отмечали рецензенты. И все же для Симова «Венецианский купец» стал не больше чем повторением пройденного, демонстрацией приемов «историко-бытовой обжитости».

А ведь именно шекспировская драматургия, обладая бесконечной глубиной идейно-философского содержания, не ограничивая художника строгостями регламента места действия, дает широчайший простор для постановочных экспериментов. Однако желание реализовать все возможности материала трагедии и техники сцены со всей решительностью проявилось только через четыре года — при второй встрече Симова с пьесой великого драматурга. Приступая к «Юлию Цезарю» (1903), художник очень {56} быстро сделал макеты — времени отпускалось в обрез, — широко пользуясь фотографиями древних памятников и репродукциями. Но на просмотре стало ясно, что для художественного воссоздания античности, ее остросценического выражения материала не хватает.

Немирович-Данченко увидел существо трагедии в сопоставлении народа и личности. Исторические события — повод для отображения великих реальных событий жизни; потому и вся обстановка должна быть очищена от ложнопомпезных штампов, прочно облепивших трагедию на самых разных сценах. Немирович-Данченко так определил задачу: ставим не просто трагедию Шекспира, а Рим в эпоху Юлия Цезаря. Главным действующим лицом для Симова стал Рим.

Чтобы знать историю, античный быт не по книгам, режиссер и художник отправляются в Италию.

Интересно проследить, как непосредственные впечатления Симов трансформирует в театральные образы. Этот процесс происходит в его сознании постоянно — он не просто «пишет» этюды, а «проигрывает» натуру, населяя ее персонажами. Вот художник увидел в музее Неаполя перенесенные сюда из Помпеи предметы быта, образцы искусства, оборудование мастерских ремесленников, слепки. Рассматривая экспонаты, художник мысленно компонует из них «живые уголки» интерьеров, способные создать впечатление подлинной жизни, «воскресить ту мумию, которая лежит сейчас как натюрморт».

Бродя по улицам древнего города, он мысленно переносит на них гипсовые фигуры людей и собак, увиденные в музее, и заставляет их в своем воображении действовать: вот в угловой лавочке бойко идет торговля; спешит на свидание щеголь; величавая матрона шествует по тротуару, а впереди нее знакомая собака обнюхивает тумбы. Чтобы перевести фантазию в реальность, Симов просит своих спутников — Немировича-Данченко, его жену — изобразить в античной лавочке продавца и покупательницу. В Риме главное внимание отдается форуму. Ранним утром, когда солнце золотит верхушки пиний, Симов садится за этюды. Но под синим куполом знойного неба он видит не только развалины дворцов, а еще и суровые ряды легионеров, за которыми в пыли идут пленные, тянутся обозы с трофеями, бежит толпа. На плоском рельефе виа Аппиа художник представил себе шагающих в глубине, внизу римских легионеров — и возникла мысль передать их движение вот так — только видны движущиеся головы, плечи, копья, шлемы…

Вспоминая о поездке, Немирович-Данченко писал:

«С каким-то непередаваемым чувством проникновения в тайны прошлого осматриваемся, рассматриваем камни, барельефы, мостовые, колонны, развалины, расщелины, из которых то и дело шмыгают ящерицы. Фантазируем, угадываем, рисуем… В поездке Симов совершенно неутомим. Мы, другие, уже не раз жаловались и на головные боли и на сонливость, а он все улыбается своей {57} необыкновенно располагающей улыбкой… В Венеции он уже начал проявлять нетерпение. Я хотел дотошно все определить, а он уже рвался в сараи-мастерские, к холсту, к краскам, к дереву, к картону… И вот… я приехал в Москву… а на сцене уже стоял совершенно готовый, самый сложный первый акт»[[44]](#endnote-45).

Но макеты, сделанные перед поездкой, кажутся Симову надуманными. Надо все переделать. А это не так-то просто. По ним уже отрепетированы мизансцены, а времени нет. Могут быть лишь частные доработки. И все же в изобразительное решение вносятся кардинальные изменения. Четко определяется главный «декоративный стержень» — общая гамма спектакля — желто-коричневая, характерная для Италии и выражающая эмоциональную тональность спектакля. В соответствии с топографией античного города, улица круто устремляется на подъем. Это обеспечивает выигрышную планировку для массового действия. Помпейский высокий тротуар натолкнул на идею показать силуэты прохожих, что усилило живописность толпы. Конец первого акта должен завершаться грозой. Симов представил ее «прелюдией» к гибели Помпеи — начало всеобщей паники, массового бегства от несчастья. Сад Брута раньше виделся обычным парком крупного вельможи. Теперь захотелось показать классическую простоту — величественную {58} гармонию пропорций, спокойные, классически ясные ритмы, а по контрасту к ним — нервно-напряженную жизнь хозяина, замыслившего убийство своего друга — Цезаря. Для декорационной картины «Форум» уточнил размеры и характер пластики статуи Помпея. Симов поручил ее выполнение своему молодому другу — С. Т. Коненкову. В иваньковской мастерской спешно сколотили сарай с широкой дверью для света — и работа закипела.

Спектакль начинался «Улицей в Риме». Слева, откуда-то снизу, из-под горы, появляются прохожие. Их бесчисленное множество. Они проходят разговаривая, а за ними вновь виднеются те, что только поднимаются, и — самые дальние. Улица, сворачивая, уходит направо. С горы в нее впадает переулок с типичной для античных городов просторной лестницей. Движение ломается: сверху вниз, снизу вверх, вдоль идут и идут взволнованные римляне. Встречные потоки создают удивительный эффект безостановочного течения толпы. В центре улицы — парикмахерская. Здесь, как в клубе, встречаются патриции. На плоской крыше строения — садик со скамьей. Это еще и импровизированная трибуна для ораторов, обращающихся к толпе. Останавливаясь, прохожие поворачиваются спинами к зрительному залу.

Симов развивает в спектакле принцип «части вместо целого» — толпа растет и уменьшается; срезанные полом сцены фигуры вырастают по мере подъема улицы, поднимаются вверх, уходят за дом — эффект изумляет простотой и жизненностью. А в заключительной сцене — «Поле битвы при Филиппах» — он доводится до совершенства.

Сцена раскрыта полностью. На заднем плане — полукруглая панорама — «воздух». Перед ней на отдельно стоящих станках — мягко написанные горы. А посредине сцены глубокий овраг, частично {59} сверху и с боков прикрытый валунами и буграми, поросшими щетинистой травой. Большие камни располагаются по обеим сторонам оврага и перед ним. Создается иллюзия огромной пустынной равнины, уныло простирающейся до горизонта.

И вот идут готовые к бою войска Брута. Фигуры воинов видны лишь в половину роста, а за ним — бесконечный движущийся лес копий. Вдали показывается Антоний со своим войском. Шествие легионеров не иссякает — отряды идут и идут — разного цвета плащи, несхожие очертания щитов, шлемов отличают одну колонну от другой…

Эффект бесконечно длящегося движения создан остроумной планировкой. Статисты, пройдя по сцене, опускаясь в люк, перебегают под полом, меняют детали костюмов, бутафорию и вновь маршируют перед зрителями. Часть движения воспринимается в бесконечности.

Вот как описывал впечатление от увиденного Н. Е. Эфрос: «Битва на сцене театра — непреодолимое препятствие. Всегда отдавало опереткой, грандиозное, грозное превращалось в смехотворную чепуху. Художественный театр нашел выход. Воспользовавшись тем, что у него разборные подмостки… дал глубокий, широкий овраг. Там скучились войска; видны лишь верхушки шлемов, мелькают значки, острия копий, доносится гул переступающих ног, лязг стали. И полная иллюзия несметного войска, надвигающегося врага, завязывающего первые схватки, по временам выбрасывающего на высокие холмы берегов оврага отдельные кучки воинов или военачальников. А кругом широкий горизонт, убегающие в неразличимую даль горы и поля. Такая постановка дала возможность придать полную правдоподобность даже сцене переговоров между вождями обоих лагерей»[[45]](#endnote-46). Станиславский в числе достижений спектакля упоминает картину грозы с быстро бегущими облаками, блеском молнии и шумом дождя; сад загородной виллы с видом на Рим и медленно загорающийся рассвет; сцену на форуме у колоссальной статуи Помпея; сцену в лагере, где планировка позволяла построить переходы действующих лиц из одной палатки в другую, а комбинацией зеркал достичь появления призрака Цезаря.

Немирович-Данченко считал декорации к «Юлию Цезарю» одним из высоких достижений всей творческой жизни Симова. Спектакль имел огромный успех, но… быстро исчез из репертуара, ибо требовал огромных материальных затрат — в нем участвовали весь коллектив театра, приглашенные статисты; был сложен в монтировочном отношении. Декорации и костюмы были проданы. Наш театр — чеховский, на «Юлии Цезаре» далеко не уедешь, на Чехове — куда дальше — так Станиславский подвел итог историко-бытовой линии развития театра после премьеры «Юлия Цезаря», но оформление его остается одной из вершин декорационного искусства.

# **{60}** Перевернуть бы жизнь…

С нетерпением ждала публика каждой премьеры «художественников», горячо обсуждала анонсированные пьесы, стремясь найти в искусстве отклики на проклятые вопросы жизни.

В театре думали и о современном репертуаре. В освистанной пьесе Чехова «Чайка» Немирович-Данченко почувствовал веяния нового поколения, новой эстетики, а в образах Тригорина, Треплева, Заречной — разные судьбы творческой личности в условиях современной российской действительности. Но Станиславский не принимает предложения ставить пьесу. Он разделяет ходячее мнение о том, что сочинение Чехова «не для сцены», неосуществимо театрально и театрально неинтересно. Однако, сдавшись под натиском Немировича-Данченко, хотя и уверенный в его ошибке, Станиславский увозит рукопись «Чайки» на лето, которое проводит в Харьковской губернии. Впоследствии он говорил: инстинктивно сделал то, что было нужно, чего не понимал разумом. А нужно было, по его же словам, не представлять Чехова, а — переживать.

Пьесы Чехова необычны. В них — особый ритм речи; персонажи не договаривают реплики; их слова зачастую не соответствуют переживаемым чувствам, а поведение и поступки нарушают привычную логику. Правда Чехова «тоньше». Чтобы ее играть, надо проникаться ароматом предчувствий, угадывать намеки глубоких недосказанных мыслей, — отмечает Станиславский в режиссерских записях.

Существо конфликта пьесы театр решил выразить столкновением двух планов: лирического и бытового. Мотив старых, рушившихся дворянских гнезд издавна привлекал Симова. В живописи уже прозвучали элегии «Бабушкиного сада» В. Д. Поленова, «Все в прошлом» В. М. Максимова, «Заросшего пруда» В. А. Серова… Станковые пейзажи Симова, написанные в основном в средней полосе России, были близки настроениям этих прославленных полотен, хотя и не поднимались до широких обобщений. Осенние дороги, хмурые опустевшие поля, унылая тоска окрестных деревень и скудеющих усадеб отмечены в работах художника лирической грустью[[46]](#endnote-47). Их поэтический настрой во многом совпадал со звучанием чеховских и левитановских образов природы.

{61} К «Чайке» Симов получил общие рекомендации по планировке мизансцен, разработанных Станиславским в режиссерской партитуре. В принципе они соблюдались; и режиссер и художник — судя по сохранившемуся макету — были едины в стремлении скрыть водную гладь озера, на берегу которого развертывались события, хотя неоднократно персонажи пьесы говорят о «колдовском озере». Очевидно, подобное решение было продиктовано реальными возможностями маленькой сцены, необходимостью весь первый план отдать под изображаемый на сцене любительский театр.

Симов задумал создать образ на контрасте: обычный, примитивный «дачный» театрик — занавес, первая кулиса, вторая и — полный поэзии вечер в старой усадьбе; мягкий лунный свет, окутывающий таинственной дымкой деревья, дорожки, кусты. Но контраст звучал слабо — пейзаж получился вялым. Положение спасало в какой-то степени мастерски найденное освещение. Лунные ночи на сцене давно стали самым «общим местом». Надо было решительно освободиться от узаконенно привычного. Работая над спектаклем, Симов вспомнил, как он, неоднократно наблюдая на этюдах с Левитаном и Касаткиным сияние месяца, подметил, что оно меняется: вначале, когда луна только поднимается, свет неопределенно-серый, потом становится голубоватым, затем — золотистым. Эти градации он и воссоздал на сцене, пользуясь простейшими световыми фонарями. «Декоративная часть наполняла сцену живым настроением летнего вечера… Настроение постепенно сгущалось, собирало какое-то одно гармоническое целое, жизненно-музыкальное»[[47]](#endnote-48), — отмечал Немирович-Данченко.

Во втором действии Чехов снова выводит озеро, на этот раз — сверкающее под лучами летнего солнца. Однако режиссер и художник повторили декорацию первого акта, и вяло написанный пейзаж приглушил чеховскую поэзию. Малоудачным получился и интерьер столовой. В результате конфликт лирического и бытового начинал стушевываться. Но в четвертом акте изобразительное решение снова набрало полную силу. Образ гостиной стал трагически контрастным к уюту первых картин. Он раскрыл атмосферу утраченных улыбок, погасшего счастья.

Композицию интерьера поначалу искали в расстановке мебели: надо, чтобы совершенно ясно угадывалось, что хозяину безразлично, где что стоит. Если в данную минуту вещь мешает, ее отодвигают, и торчит она не к месту, пока не помешает кому-нибудь еще. Планировку сделали сложной, вытянутой в глубину, со множествами автономных уголков, загроможденных стульями, шкафами, книгами, сдвинутыми столами. «Ваша комната такая, что хочется в платок закутаться», — сказала художнику О. Л. Книппер, исполнявшая роль Аркадиной.

Эту трагическую неуютность чувствовали не только актеры. «В деревенской усадьбе собралась вся семья, — описывал рецензент. — Вечер. На дворе бушует осенний ветер и рвется в окна… Играют {62} в лото и слышатся выкрикивания цифр. “Человек, который хотел” и ничего не достиг, кроме паралича, дремлет в кресле. Болезненный юноша — поэт — погрузился в чтение. А ветер злобно завывает и навевает горькие мысли. По театральному шаблону должны трещать и завывать персонажи, а здесь их функции исполняют стихии: огонь и ветер. И в этой паузе чувствуется драма. Вместе с бледным юношей и зритель чувствует, что в эту бурную ночь еще раз появится “Чайка” и произойдет что-нибудь ужасное. И в завывании ветра слышатся рыдания двух молодых загубленных жизней. Занавес падает, и вы чувствуете себя так, как будто случайно заглянули в окно чужого дома и увидели, что там творится. Обитатели его не знали, что вы на них смотрите и подслушиваете их разговоры и заглядываете им в душу, и потому не играли, а жили… И вы лишний раз убеждаетесь в том, что жизнь не только “пустая и глупая”, но и прескверная шутка»[[48]](#endnote-49).

Успех спектакля превзошел все ожидания.

И. И. Левитан писал Чехову: «любовно поставленная, обработанная до мельчайших подробностей, она производит дивное впечатление… я пережил высокохудожественные минуты, смотря на “Чайку”… От нее веет той грустью, которой веет от жизни, когда всматриваешься в нее. Хорошо, очень хорошо!»[[49]](#endnote-50)

Люди, даже симпатизирующие начинанию нового театра, опасались — не принялся ли он рубить дерево не по плечу? Смущало главным образом то, что внимание театра слишком уж сосредоточивается на обстановке, на декоративных деталях. «Не потому ли, что собственно-артистические силы театра совсем слабые и нужно это скрыть роскошью и эффектною оригинальностью декораций, бутафории, костюмов, шумом и пестротою массовых сцен? “Чайка” весьма убедительно ответила на эти вопросы и показала, что охали и сомневались напрасно. В этой великолепной {63} пьесе Антона Чехова… роль обстановки очень скромная… Тут ни роскошью, ни оригинальностью ничего не возьмешь, не обманешь зрителя»[[50]](#endnote-51).

Вместе с тем создатели спектакля видели в работе и просчеты. Чехов был недоволен исполнением роли Нины Заречной. Симов с сожалением отмечал, что сад во втором действии не сливается с основным тоном пьесы, не передает акварельность авторских настроений, едва уловимых, почти угадываемых.

Но в главном, основном, поэтика чеховской драматургии была понята. Театр создал мир убедительный, правдивый, населенный тонко чувствующими людьми и в то же время не натуралистический, хотя и максимально приближенный к действительности. Зрители видели чужую жизнь, присутствовали в ней — этот эффект изумлял.

В 1905 году спектакль был возобновлен в новой режиссерской редакции. На этот раз пейзаж написал В. В. Суреньянц. Однако потерь было больше, чем находок. По свидетельству В. Э. Мейерхольда, обаяние «Чайки» 1898 года было в том, что в ней чувствовалась некоторая недоговоренность, как бы соответствующая «импрессионистическому реализму» пьесы: в первом акте не было видно, куда уходили действующие лица. «Пробежав через мостик, они исчезали в черном пятне чаши… в третьем акте окно было сбоку, и не был виден пейзаж, а когда действующие лица входили в переднюю в галошах, встряхивая шляпы, пледы, платки, рисовалась осень, моросящий дождь, на дворе {64} лужи и хлопающие по ним дощечки»[[51]](#endnote-52). А теперь симовское «сфумато» исчезло, обнажились «приемы» — действующие лица уходили в овраг, появившийся в планировке; зрители во многом лишились возможности домысливать ситуации и в других декорационных картинах.

Чеховская драматургия впрямую соединилась с поэтикой Художественного театра.

Изображение чайки, появившееся на занавесе театра, означало и взаимное признание, и союз искусств.

Мечта о будущем, заявленная в «Чайке», обрела новое звучание в «Дяде Ване» (1899). Главные герои пьесы — Астров, Войницкий, Соня — так же мучительно ищут истинных путей, протестуют против сложившихся норм жизни, но так же и бездействуют. Сила пьесы — в раскрытии трагедии их бездействия. Сугубо личные темы поднимаются писателем до социального звучания. Они могут быть названы «сценами русской жизни», ибо Чехов вскрывает всю наготу, не несет примирения, может быть, потому, что сам не знает, в чем оно, где оно и какими путями уйти от этих «сцен жизни».

Станиславский, разрабатывая режиссерский план, видел сценических героев, рвущихся к счастью, борющихся со своими страданиями и тем возвышающихся в глазах зрителя. «Если Станиславский {65} стремился активизировать действенность чеховской пьесы, обострить ее драматизм, то Немирович-Данченко глубже ощущал скрытую лирическую стихию чеховского стиля. Если Станиславскому казалось особенно важным в ярком сценическом действии обнажить перед зрителем душевную борьбу людей, обострить конфликты, вспыхивающие между ними, и подать их в полную силу, то Немирович-Данченко… стремился увести их в подтекст, дать тончайшие психологические нюансы»[[52]](#endnote-53).

В первом акте Симову важно было передать ощущение никчемной праздности людей, которым все опротивело, все прискучило. Не зная, чем занять тягучее деревенское уединение, — рассуждал художник, — они изощряются в выдумывании новшеств. Раньше излюбленным местом считалась главная площадка вблизи дома, среди цветов, теперь облюбовали крокетную площадку, расположенную на отлете. Здесь по соседству с качелями сооружен стол. Можно гонять чаи, покачиваться на качелях, упражняться на брусьях, следить за игрой в крокет. А нудный профессор Серебряков, считающийся гениальным, сидит где-то в своей душной комнате.

В макете Симов показал усадьбу вдали, на бугре. От нее спускается большая лестница, обрываясь у старой каменной ограды. В ремарке пьесы значится: «пасмурно», постановщики решили показать солнечный день золотой осени, чтобы усилить контраст между праздничной природой и скучающими людьми. Косвенно это подчеркивало и тему Астрова — его веру в будущее, с особой силой высказанную в знаменитых монологах о лесах. («Когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти, и что, если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я…»).

Но в спектакле 1899 года пейзаж не зазвучал. Он обрел свою силу только через четыре года. К этому времени, освоив новую технику света (в 1902 году театр переехал в собственное помещение), Симов, стремясь выразить чеховские настроения, разрабатывает новые приемы передачи световоздушной среды. Он отказывается от широких заливов краски и дробными мазками разных оттенков, бережно сохраняя пропуски, в которых сквозит грунтованный холст, создает вибрацию цвета. Она усиливается световой аппаратурой. После доработки спектакля Станиславский телеграфирует Чехову: «“Дядя Ваня” — огромный успех. Декорация первого акта изумительна». Немирович-Данченко сообщает драматургу: «Сегодня Симов поставил написанную заново декорацию для 1‑го действия “Дяди Вани”. Декорация очаровательная. Тот легкий, прозрачный сад поздней осени и та тишина, когда от малейшего ветерка падают отсохшие листья и когда слышно, как сухой листок падает на землю. И вот опять на меня с такой силой пахнуло духом твоей поэзии, таким родственным моей душе и таким необходимым в жизни нашего театра»[[53]](#endnote-54). Книппер-Чехова, делясь своими впечатлениями, восхищалась: {66} «нет боковых кулис, а просто идет сад, деревья, даль. Это удивительно. Легкость необычайная. Все деревья живые, золотистые, стволы как сделаны! Ты в восторг придешь… Молодчина Симов!»[[54]](#endnote-55)

Во втором акте спектакля — столовая Войницких. Планировка ее проста — вытянутый к центру сцены прямоугольник. В задней стене — большие окна и дверь, выходящая в сад. Но колонны, огораживая часть помещения, подчеркивают неуютность, разорванность интерьера. Каждой деталью, каждым «случайным» предметом Симов разматывает нити трагических конфликтов жизни неудачников. Посредине стоит неубранный стол, освещенный висячей лампой, на нем самовар, хлеб, чашки, какие-то свертки, лекарства, книги, табак, — словом, сразу видно, что порядок нарушен — в доме больной, около него возится вторую ночь вся семья. Комната освещена только висячей лампой, поэтому когда актеры подходят близко к рампе, то они остаются в темноте, их контур вырисовывается на фоне света от лампы. Движущиеся тени, то и дело открывающаяся дверь к Серебрякову, всполохи приближающихся молний, тягостное затишье перед грозой и вдруг ливень, яростно забарабанивший по крыше и стеклам, нагнетают мучительно-тягостную атмосферу. И вот измученные обитатели усадьбы, поставленные в необычные условия, не выдерживают — «взрываются». Они высказывают друг другу все то, что долго вынашивалось и тщательно скрывалось. Соня открывает свои чувства к Астрову и примиряется с Еленой Андреевной; обычно спокойная жена Серебрякова — Елена вдруг поднимается до протеста и бросает профессору: «Невыносимо!»; в наэлектризованной атмосфере безнадежно-трагически звучат слова дяди Вани о своей загубленной, бесцельно прожитой жизни… Декорация и действие образуют единый монолит.

В третьем акте — «гостиной» — Симов решил показать суть «серебряковщины» — холодную корректность, показное довольство и одновременно — скуку, внутреннюю пустоту. Но как все это выразить в интерьере? Вспомнилось одно из давних ощущений. Обычно, занимая комнату в гостинице или меблированном доме, на первых порах остро чувствуешь ее показной комфорт, казенность, хотя внешне все вроде бы «на месте» — все убрано, прилажено. А истинное ощущение уюта достигается мелочами: где-то лежит недокуренная папироса, сдвинута случайно скатерть, лампа поставлена удобно, повернут стул. «Значит вся сила в том, чтобы вынуть живую нить и оставить одну пустую оболочку». Эту живую нить — «обжитость» — художник и «вынул» из гостиной. На первый взгляд, все в интерьере обычно: высокие полуциркульные окна, сквозь стеклянные двери террасы виден парк, внушительная дверь между колоннами обвита плющом, мебель и люстра — в чехлах. Скрипят на разные лады старые двери, тикают часы. Но остро чувствуется, что в дремлющей тишине старого дома назревает драма.

Настроения, созданные художником, воздействовали на души актеров, {67} вызывали воспоминания, выманивали чувства, а слова персонажей превращались в собственные и обязывали к поступкам. Выстрел дяди Вани в Серебрякова отметил высший накал страстей, но не развеял ужасающую скуку. Теперь она уже навсегда окутывала усадьбу и ее обитателей. Это со всей отчетливостью выявилось и в декорациях последнего акта.

Комнату дяди Вани Симов разделил печкой. Правая сторона — спальня, она в темноте. Левая — кабинет; у окна стол с разбросанными бумагами, шкаф, на котором навалены платья, книги, картонки. У входной двери со скрипящим блоком — хомут, сбруя, десятичные весы; на стене — карта Африки. Хозяйственная деловитость рабочей обстановки резко контрастирует с тошнотворной скукой «серебряковского зала». В то же время в прозаическом укладе — и трагическая нота: карта Африки — напоминание о мечтах, о несбывшихся поисках, о дальних странах… «Я думаю, что именно благодаря внешней обстановке этого акта зритель особенно ощущает ужас того бесконечного и тоскливого существования, которое предстоит главным действующим лицам произведения, остающимся доживать свой век среди обстановки, точно аккомпанирующей их душевному настроению»[[55]](#endnote-56), — отмечал рецензент. «Это уже не “сцена”, на которой “играют”, — писал критик, — это просто подлинная “будничная жизнь”, точно перед вами случайно выломали стену в чужую квартиру и вы сделались невольными свидетелями ее жизни. До чего обдумана каждая мелочь, как выдержаны все оттенки обстановки!»[[56]](#endnote-57) Даже обозреватель журнала «Мир искусства», обычно {68} критиковавшего МХТ, на этот раз рассыпался в комплиментах[[57]](#endnote-58). После премьеры Чехов написал Немировичу-Данченко: «Художественный театр — это лучшие страницы той книги, какая будет когда-либо написана о современном русском театре». И если в свое время он колебался, в какой театр — Малый или Художественный, отдать пьесу «Дядя Ваня», то теперь благодарил «небо, что, плывя по житейскому морю… наконец, попал на такой чудесный остров, как Художественный театр»[[58]](#endnote-59).

Что же объединяло поэтики Чехова и Художественного театра? Как известно, одна из важнейших черт реализма в проблемах формы — достижение возможно большего соответствия созданного в произведении художественного мира с жизнью. Чехов открыл новые средства выразительности, предоставив читателю возможность самому делать выводы. «Сила воздействия его произведений — в простоте, в полной схожести с бытием, хотя на самом деле они в высшей степени продуманы и отделаны. Искусство в основе своей всегда остается условным, но по мере своего развития оно создает более утонченные приемы, приближающие условности искусства — к жизни»[[59]](#endnote-60), — отметил английский писатель Арнольд Беннет, увлеченно изучавший творчество Чехова.

Форма должна быть невидима — так можно кратко сформулировать стремление драматурга. Он не «решает вопросы», а видит {69} свою задачу в том, чтобы правильно ставить их, и потому никогда не выступает в роли учителя. Он считает: в произведении говорит не автор, а сама жизнь. «Чехов был во всем нов: он не доказывал, даже не рассказывал, он показывал»[[60]](#endnote-61), — говорил И. Эренбург. Чехов считал: «дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком»[[61]](#endnote-62). Но в то же время он не отрицал необходимости заранее знать во имя чего, зачем наблюдать, выбирать, компоновать: «уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим»[[62]](#endnote-63).

Чехов откровенно ориентируется на нового читателя и зрителя. Новая Россия — мелкобуржуазная и разночинная масса — жадно искала литературу о «маленьком человеке», ничем особенно не примечательном[[63]](#endnote-64). Неясность перспектив жизни, запутанность социально-нравственных проблем рождали отказ от готовых теорий. Хотелось обрести «свою правду» в процессе познания проклятых вопросов времени. Преобладание «показа», а не «доказательств сверху» согласно готовым теориям и позволило искусству Чехова с невиданной силой влиять на аудиторию. Коллектив Художественного театра также стремится органично {70} сблизить «лицедейство» с жизнью. Костюмы, гримы, декорации — все вроде бы прямо взято из действительности. Актеры играют не амплуа, изображают не условные маски, а «живут на сцене». Перенесенные из действительности говор, манеры, интонации создают иллюзию реальности. Мизансцены не поражают скульптурностью поз, а кажутся кусками жизни. Граница между «подлинником» и «моделью мира» почти теряется. Театр раздвигает занавес — «четвертую» стену — и показывает судьбы самых разных личностей, их физическое самочувствие в обстоятельствах, предложенных драматургом и художником.

В эти же годы рождается «система Станиславского» — метод вхождения актера в роль, когда он не «представляет», а «переживает», максимально сливаясь с персонажем пьесы, становясь самой реальностью. Чеховская поэтика и здесь нашла свой аналог.

Следует выделить и другое, несколько сходное явление — в конце 1890‑х годов рождается новый тип жанровой картины («Прачки» А. Е. Архипова, «Бумажные фонари» К. А. Коровина, «Полоскание белья» В. А. Серова, «Испания» М. А. Врубеля…). Социальные события в этих произведениях растворяются в бытовых эпизодах. Главное — в эмоциональной настроенности персонажей, в состоянии окружающей среды. Стремление к эмоциональности живописи, показывающей «часть вместо целого», обусловливалось желанием эстетически утвердить ценности жизни. «На смену дискредитировавшей себя либеральной проповеди “малых дел” выдвигалась другая воспитательная задача искусства, в которой эстетика была уже не средством этики, а ее прямым выражением в искусстве. Красота была призвана возвышать человека, утверждать его личность, она была проникнута гуманизмом. {71} Красота и для Чехова была одним из моментов воспитания человека»[[64]](#endnote-65), — отметил А. А. Федоров-Давыдов.

Художественный театр, вобрав передовые идеи времени, идет в первом ряду открывателей новых дорог.

Вскоре после «Дяди Вани» состоялась премьера «Трех сестер» (1901). Пьеса написана Чеховым уже специально для МХТ. Герои ее, не мечтая о «небе в алмазах», ищут реальные возможности применить свои силы, угадывая приближение здоровой, сильной бури, «которая, — по словам Тузенбаха, — идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку».

Работая над спектаклем, Станиславский ставит задачу выразить столкновение двух враждебных сил — мещанско-буржуазных и демократических. Персонажи пьесы — Тузенбах, Вершинин, сестры Прозоровы — это образное выражение готовности интеллигенции вступить на путь борьбы за будущее. Драматизм их жизни — в отказе от личного счастья, в резком противоречии мечты и действительности. Если в «Дяде Ване» преобладал уход в настроение глубокой личной неудовлетворенности, «уход в лирику» как средство внутреннего освобождения, то в «Трех сестрах», где главной темой стали «поиски действия», «появилось стремление к выходу из круга интимных, личных переживаний, к “*выходу из лирики”*»[[65]](#endnote-66).

Чтобы сценически острее оттенить мещанское болото, окружающее трех сестер, режиссер сгущает краски быта. «Мы значительно разошлись с автором в изображении провинциального облика; мы знаем прямое указание Чехова, что действие должно происходить в губернском городе… вроде Перми Но не возникло даже и вопроса, надо ли туда ехать; захолустье — {72} вот главное», — вспоминал Симов. Поэтому постановщики поселили сестер не в генеральский вместительный дом, о котором Вершинин говорит: «Квартира у вас чудесная, завидую», а в самый обыкновенный, с «дешевым уютом». Это резче оттеняло несоответствие возвышенных идеалов и ущербного быта, быстрое поглощение их окружающей пошлостью Протопоповых и им подобных. Кроме того, снижая «генеральских дочек» до «капитанских», Станиславский и Симов показывали среду более демократическую, типичную.

Зрители увидели большую комнату со светлыми обоями, полустертым ковром на желтоватом крашеном полу, изразцовую печь, на стене и на мольберте — семейные фотографии, а через дверь в прихожую — круглую чугунную печку, колено трубы и лестницу, ведущую вниз. Справа в углу — дверь в комнату Андрея. Каждая деталь говорила о провинциальной типичности, о незначительности мелкой жизни, объединяющей обывателя по семейным случаям вокруг именинного пирога и батареи бутылок.

Снижение уровня быта персонажей пьесы вызвало в «штате критиков» целую бурю. Но слышны были голоса и другого плана. Среди них, пожалуй, всего любопытнее отзыв рецензента «Ялтинского листка». Кому-кому, а провинциальному журналисту провинциальный быт, надо полагать, известен досконально. Поэтому так восторженно описана им декорация: «Изобретательно, ловко и удачно монтирован первый акт в “Трех сестрах”. Он дает иллюзию целой квартиры, целого этажа, вполне открытого для публики, как поле зрения. Налево, несколько в глубине сцены — типичная холодная передняя провинциального деревянного дома во втором этаже. В нее входят снизу по лестнице, которая слышится и чувствуется. У дверей дребезжит настоящий, дернутый нервною рукою звонок и связывает для зрителя театр с действительностью. Середину сцены занимает типичная гостиная небогатой провинциальной семьи, в которой хозяйничают и преобладают женщины. Такою именно могла бы и должна была быть парадная комната “трех чеховских сестер”. В ней царствует милое загромождение комнаты разными милыми, приятными для глаз или почему-либо памятными для чувства, мелочами и безделушками. Двери, выходящие из зала направо, дают часть перспективы третьей комнаты — столовой, из которой льются оживленные, шумные разговоры и споры. На первом плане еще одни двери в гостиной. Они соединяют ее с наружной беседкой, позади которой весело манит к себе — к цветам и в тень — уголок городского сада»[[66]](#endnote-67).

Движение времени выразительно показывали декорации второго акта. Прошло несколько месяцев. Зима. Окно на террасу закрыто щитом, обитым серым солдатским сукном. Не видно горизонта и сада, пропал солнечный свет. В сумеречной комнате сверкает догорающий огонек чугунной печки. Стало тесно. В этой картине свет в руках художника стал главным создателем {73} настроения. «В глубине освещенная одной лампой столовая. Тихо поют “Ночи безумные…” Весь передний план (гостиная) в темноте, и только в полуотворенную дверь из комнаты Андрея падает свет от лампы, слегка освещая Вершинина. И когда он говорит Маше: “Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз”, — мы также в темноте ощущали их сияние»[[67]](#endnote-68). Жизнь дома замкнулась в тесных стенах. Ощущение такое, что самодовольный быт упорно, беспощадно заполняет все углы. В тягостной мещанской атмосфере тонут все высокие слова и порывы, гаснут шутки ряженых, звуки вальса. Зато финал сцены — во власти разгулявшихся Наташи и Протопопова. Заглушая голоса, гремят бубенцы его тройки. И вот все стихло. Лампа в столовой поморгала и погасла. Скребет мышь. Ирина стонет, как от боли: «В Москву, в Москву…»

Третий акт, по мнению Симова, ему не удался, хотя было сделано много вариантов. Из них Станиславский выбрал тот, где был «разрез четвертой стены». Этот «разрез» знаменовался жизненно-правдивой расстановкой мебели по переднему плану, помещение делилось на несколько «уголков»: временное пристанище сестер — умывальник, зажатый стульями, туалетные столики, приткнутые к окну, двери в коридор. Атмосфера неустроенности накаляется, когда отсветы красного зарева от пожара в городе падают широкими бликами на пол. С грохотом по двору проезжают пожарные, гудит тревожный набат. Пользуясь общим смятением, пошлость наступает — Наташа выгоняет престарелую Анфису, утверждая себя полновластной хозяйкой дома. {74} Маша уходит. Отсветы пожара то гаснут, то вновь пляшут по темной комнате, заваленной узлами, мебелью, какими-то вещами. В четвертом акте дом во власти Наташи, пошлость торжествует. Из окон то и дело слышится хохот, причем в числе хохочущих густой бас, очевидно, Протопопова. Эта мещанская какофония должна резко контрастировать с тихим угасанием осеннего сада, с тревожной атмосферой прощания: уходит из города полк, сестры остаются одни, все надежды рухнули, «счастья нет, не должно быть и не будет для нас… это удел наших далеких потомков».

Чтобы предельно остро выразить конфликт пьесы, чтобы в него поверили, надо найти самые типичные приметы провинциального мещанства. Симов раздумывает так: смотреть спектакль будут москвичи или провинциалы, наконец-то попавшие в желанную Москву. Им надо показать такую провинцию, из которой действительно остается только бежать без оглядки. Перебирая в памяти воспоминания о заштатных городишках, художник выводит из них некие общие моменты: в каждом обязательно есть своя «Дворянская» улица. Дома на ней, за редким исключением, одноэтажные, с антресолями, в палисадниках; обязательно — ворота во двор, калитка, скамеечка. Эти «дворянские» дома мало чем отличаются от купеческих или зажиточных мещанских. Такой дом Симов и показал на сцене.

Желание до конца быть верным натуре — мещанские дома не имеют садов и парков — привело Симова к отрицанию в этой картине поэтического образа природы. Ремарка Чехова и неоднократные упоминания героев пьесы о красоте окружающего пейзажа — реки, леса, особенно слова Тузенбаха: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» — не стали для Симова ключом к декорационному решению борьбы «двух миров». Художник обстоятельно объясняет причину своего несогласия с Чеховым. В ремарке пьесы значится: «Старый сад… Длинная еловая аллея, в конце которой видна река. На той стороне реки — лес…» Уважая Антона Павловича, он не мог написать трафаретный сад с традиционной «длинной аллеей». Ведь такая аллея фигурировала уже в «Чайке», а театр ни при каких условиях не допускал, чтобы повторились декоративные картины.

Истины ради, наверное, следует признать, что данная причина не могла быть сколько-нибудь серьезной. Ведь «декоративные картины» повторяются у Чехова в каждой пьесе — усадьбу видим мы и в «Чайке», и в «Дяде Ване», и в «Вишневом саде», и в «Иванове», но это разные усадьбы, разные настолько, насколько не похоже в них живут и страдают люди. И аллея также могла бы быть иной, чем в «Чайке». Но Симов задумал показать провинцию, лишенную всякой лирики, такие условия быта, от которых надо немедленно бежать без оглядки. Взяв за образец среднераспространенные мещанские постройки, а не исключительный дом Прозоровых, как у Чехова, Симов, вместо {75} обширного запущенного сада, аллеи и красивой перспективы леса, ставит на сцену только унылый палисадник. Зато угол «Дворянской» улицы сооружается со всеми беспощадными подробностями. Показано парадное крыльцо с деревянным навесом и железной крышей на двух кронштейнах, перед входной дверью — площадка со ступенями и рундуками по сторонам, над парадным сверху, как полагается, — застекленный балкон, на столбе — уличный керосиновый фонарь, забор из узкого заостренного штакетника. На террасе — занавесочки из сурового полотна с красной каемочкой. Перед забором довольно аккуратно сложен кирпич, навалены обрезы бревен. Несложное хозяйство, как на ладони, — обособленный уголок с неторопливым круговоротом житейской прозы. Отсюда, без сомнения, захочется уехать, нет сил и возможности изменить обиход. Образ затхлого провинциального быта потрясал своей правдивостью, доведенной до предела. «Я видел жизнь, — писал о спектакле Леонид Андреев. — Она волновала меня, мучила, наполняла страданием и жалостью — и мне стыдно было моих слез… и куда я ни смотрел, всюду видел я мелькающие носовые платки и потупленные головы, а в антрактах — красные глаза и носы. Серая человеческая масса была потрясена, захвачена одним властным чувством — и брошена лицом к лицу с чужими человеческими страданиями. Человек шел в театр повеселиться, — а там его, как залежавшийся тюфяк, перевернули, перетрясли и до тех пор выколачивали палкой, пока не вылетела из него пыль мелких личных забот, пошлости и непонимания… Когда после окончания пьесы я выходил из театра, это был единственный случай, когда вполне безнаказанно у меня могли переменить калоши, надеть на меня дамскую ротонду и шляпу — я ничего бы этого не заметил. И {76} первые слова, какими обменялись мы со спутником, очутившись под звездным небом, были таковы:

— Как жаль сестер! Как грустно!.. И как безумно хочется жить!..

Тоска о жизни — вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни… Это вопль ограбленного и умирающего человека, который взывает о справедливости и возмездии. Умирая… они поняли, что они — жертвы, и просят, чтобы жертва была осмыслена последующими поколениями, чтобы им дан был ответ, зачем они страдали». И далее, анализируя спектакль, Л. Андреев доказывает, что основная трагическая мелодия спектакля — тоска о жизни. Но это не пессимистическое произведение, — считает критик. — «Сходите, пожалейте сестер, оплачьте вместе с ними их горькую судьбу и на лету подхватите их призывный клич: “В Москву! В Москву! К свету! К жизни — свободе и счастью!”»[[68]](#endnote-69)

Можно предположить, что высочайшая оценка спектакля относится только к режиссуре и великолепному исполнению ролей О. Л. Книппер-Чеховой, К. С. Станиславским, В. И. Качаловым, А. Р. Артемом… Почитаем еще одну рецензию очевидца спектакля: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, — говорит в “Чайке” Треплев, — а если их нет, то лучше ничего не нужно», и «“Три сестры” именно полны этого искания новых форм {77} и новых путей… Я поставил бы под заголовком “Три сестры” вместо всяких “драм”, “комедий”… просто “серая жизнь на сцене”… Я видел эту странную жизнь, я был в старом доме незатейливой, прямолинейной постройки, с оригинальным и несколько фантастическим расположением комнат, с множеством уютных уголков и боковуш, с мебелью, крытой дешевенькой материей и какими-то особенно выпуклыми и неудобными спинками, с часами-кукушкой, с оттоманкой, на которой постоянно валялся кто-нибудь, — словом я был в самом обыкновенном обывательском доме, которых немало встретишь по нашей провинциальной глуши и в которых живут такие же незамысловатые люди, живут целыми семьями, рождаются, женятся, умирают, где каждый час отсчитывается однообразным “ку‑ку” и где свежему, энергичному человеку ни за что не ужиться долее суток»[[69]](#endnote-70). Вместе с громом аплодисментов в адрес театра раздались и столь же громкие упреки: «на сцене изображается масса самых излишних, а часто смешных или неприятных подробностей, и в результате самый грубый натурализм». Многие критики в факте отхода от чеховских ремарок усмотрели снижение поэтической тональности пьесы. Особенно обстоятельно эта точка зрения изложена в книге А. Роскина «“Три сестры” на сцене Художественного театра». Сравнивая позднюю (1940) постановку пьесы с первой (1901), историк утверждает, что в симовских декорациях отсутствовала поэзия, ее оттеснило обилие мелочей, «не {78} было солнца и природы… вся обстановка должна была внушить зрителю самые заурядные, прозаические впечатления»[[70]](#endnote-71). По мнению Роскина, театр, ратуя за «снижение» ранга сестер, вносил «натуралистический характер» в обстановку, излишне насыщая ее деталями, взятыми из жизни.

Полемизируя с такого рода заявлениями, особенно густо сконцентрированными в статье Д. Тальникова «Перевернутая страница»[[71]](#endnote-72), М. Строева справедливо утверждает: Станиславскому необходимо было всеми средствами театральной выразительности обнаружить контраст, резкое несоответствие между низменным бытом и высокими идеалами. Такой подход к чеховской пьесе объективно, даже вне зависимости от субъективных намерений режиссера, «раскрывал и усиливал в ней струю социального обличения жизненного строя, что было так необходимо в преддверии первой русской революции»[[72]](#endnote-73).

Убедительный вывод делает и Н. Н. Чушкин, считая, что показом картин дореволюционной провинциальной действительности режиссура и художник стремились усилить «трагизм повседневности», подчеркнуть и сгустить краски, рисующие затхлость, духоту провинциального буржуазно-мещанского строя жизни, с его сумрачностью, застылостью, прозябанием, бескрылыми желаниями. {79} Раскрыть за жизненным фоном пьесы, под толстым слоем обыденного саму сущность человеческих драм и показать их зрителю, обнажить заложенную в «Трех сестрах» тему обличения пошлости и мещанства — вот задача, которую ставил перед собой Художественный театр.

Обвинения МХТ и Симова в натурализме и фотографизме смыкались с подобными же обвинениями в адрес Чехова.

Еще в 1893 году П. Перцов писал: «отношения г. Чехова к своему творчеству напоминают приемы фотографа. С одинаковым беспристрастием и увлечением снимает этот своеобразный беллетристический аппарат и прелестный пейзаж весеннего утра или широкой степи, и задумчивое лицо молодой девушки, и взъерошенную фигуру русского интеллигента-неудачника, и оригинальный тип одинокого мечтателя, и тупоумного купца, и безобразные общественные порядки»[[73]](#endnote-74). «В манере этого писателя есть нечто особенное: он как бы делает множество моментальных снимков и показывает вам затем с поразительной правдивостью… Но в сложных случаях показания синематографа недостаточны: нужна не только верность и точность снимков, нужен выбор наиболее типичных и характерных для данного лица моментов»[[74]](#endnote-75), — заявлял другой, столь же ярый критик драматургии {80} Чехова. Натурализм виделся в обилии деталей, которые казались не отобранными ни драматургом для пьесы, ни художником для сцены. А ведь известно, что количество подробностей, деталей в изображении еще не означает натурализма; вспомним хотя бы произведения Диккенса, Тургенева, портреты Гольбейна, Рокотова… Натурализм появляется там, где деталь или приведенная подробность не оправданы психологически, не раскрывают характеры, идею изнутри. «Как отделить нас и все, что в нас творится, от миров света, звука и вещей, среди которых мы живем и от которых так сильно зависит человеческая психология? И напрасно смеялись над нами за сверчков и прочие звуковые и световые эффекты»[[75]](#endnote-76), — резюмировал Станиславский, подводя итоги работы над чеховскими пьесами. И правота режиссера подтверждалась писателем — с удовольствием, увлеченно режиссировал сам Чехов «пожарные звуки» в спектакле.

Критики и по сей день упрекают Симова в том, что он в «Трех сестрах» не раскрыл тему красоты природы, что, может быть, полноценное решение этой задачи было вне его творческих живописных возможностей. Так ли это? По отзывам актеров, в декорациях Симова удобно играть. Это потому, что режиссерский камертон звучит везде: в темпе, ритме, тоне исполнения, в красках пейзажа, в домашней обстановке «Трех сестер».

Сравнивая первую постановку пьесы с последующими в том же Художественном театре, некоторые критики упрекают Симова {81} и Станиславского в одностороннем понимании чеховской лирики: они, мол, не видели в его героях революционных порывов. Да, для них он не был предвестником социальных катаклизмов. «Чехов не различал еще выхода из сумерек, — считал Симов, — он — певец унылого безвременья, не предполагал, что Москва пойдет навстречу провинции, что столица начнет перекраивать горемычное захолустье. Вот почему в чеховской провинции не живут, а задыхаются, не работают, а тянут лямку и тянутся (мечтами) в Москву, в Москву». Именно таким и было первое прочтение «Трех сестер».

Возможно ли иное? Даже необходимо! И в 1940 году Немирович-Данченко и В. В. Дмитриев в новом спектакле это блестяще доказали. Но новые успехи не могут служить упреком первооткрывателям. Истина историческая устанавливается сравнением двух фактов искусства, созданных в одно время.

«Три сестры» Художественного театра следует сравнить с постановкой этой же пьесы в «баррикаде из классиков» — Александринском театре (1910). По свидетельству очевидцев, здесь внешне все было сделано по ремаркам. Генеральских дочерей не снижали рангом, не показывали убогость провинции. Но вот что получилось: «обстановка комнат чересчур нарядна и богата, с таким нагромождением элегантной мебели, которая отнюдь не идет застрявшим в провинции и вынужденным трудиться сестрам. В публике шутили, что от одной продажи лишней мебели сестры могли бы выручить сумму, совершенно достаточную для поездки в Москву. Необходимо также изменить планировку декорации первых двух действий, ибо вся левая половина зала вовсе не видит всего происходящего в глубине сцены и для нее пропадает вся сцена за именинным столом. А ведь право видеть — самое первое и неотъемлемое право зрителей»[[76]](#endnote-77). «Планировки переставлены слева направо, и это было бы еще терпимо; плохо то, что театр отказался от чеховских пауз, от переживаний на паузах, от всей массы технических приемов, без которых чеховскую драму нельзя воспроизвести на сцене, без которых лишенная действия драма, драма застывших настроений, теряет свою внутреннюю красоту, все свое обаяние, весь свой аромат и превращается в нудную и скучную канитель… Как нельзя художников-передвижников превратить в модернистов, так не сыграть и александринцам Чехова и Метерлинка»[[77]](#endnote-78). Из сравнения двух принципов постановки совершенно очевидно, что в Художественном театре победу одержал сам метод, весь новаторский подход к воплощению драматургии, поэтому частичные неудачи не снижают значение открытий режиссеров и художника.

Творческий метод Художественного театра, совершенствуясь, набирая силы, опираясь на все более растущее мастерство актеров, окончательно утвердился в спектакле «Вишневый сад» (1904). Эту пьесу Немирович-Данченко назвал лебединой песней — простой, совершенно реальной, но до того очищенной от всего сорного, {82} овеянной лирикой, что она кажется символической поэмой. Один из главных героев — студент Петя Трофимов как бы продолжает поиски новых дорог жизни, о которых мечтали три сестры. Петя Трофимов стремится к труду во имя лучшего завтра. Увлекая своими идеями Аню, он призывает ее «*перевернуть свою жизнь*», веря в то, что «человечество идет вперед, совершенствуя свои силы». Ане и Трофимову противостоит старшее поколение — дворянские интеллигенты — Раневская, Гаев, Симеонов-Пищик и начинающий буржуазный предприниматель Ермолай Лопахин.

После первого же прочтения между Станиславским и Чеховым появились разногласия в определении жанра. Автор упорно считал свое создание «водевилем», почти «фарсом»; режиссер — «трагедией». Точнее всех определил жанровую принадлежность произведения М. Горький, назвав его трагикомедией или лирической комедией.

Определения эти означали понимание идейной направленности пьесы, ее стилистики. Режиссер и художник задумали показать поэзию прекрасного цветущего сада, обреченного под топор, выразить печаль по уходящему и одновременно — радость от сознания, что уходит жизнь бесполезная. Однако радость эта в пьесе раскрывается отнюдь не «по-водевильному». Расстаться с прошлым, только смеясь над ним, Чехов не мог. Он, как всегда, симпатизировал своим героям: образы Гаева, Раневской даются двупланово — и комически, и трагически. Угадывая неизбежность социальных изменений, видя появление в обществе новых активных сил, писатель не ограничился осмеянием страданий людей добрых, честных, интеллигентных, хотя и несостоятельных, ненужных. В чем-то он им и сочувствовал, даже грустил вместе с ними. Если конфликт «Трех сестер» сценически решался как противоречие между высокими устремлениями героев и пошлостью окружающего быта, то в «Вишневом саде» акцент переносился на внутреннюю двойственность действующих лиц. Станиславский проводил мысль о том, что она рождена {83} их социальной принадлежностью. Личные отношения персонажей самые доброжелательные. Но парадоксально: искренне желая помочь, они друг другу причиняют страдания. Трагическое взаимонепонимание героев определяло жанровое своеобразие спектакля.

В письме Станиславскому Чехов подробно рассказал о характере места действия: «дом в пьесе двухэтажный, большой. Ведь там же, в III акте говорится про лестницу вниз. Хотя, кстати сказать, этот III акт сильно волнует меня. Эфрос рассказал в “Новостях дня” содержание пьесы, потом в одном из последних номеров даже подтвердил… что III акт происходит “в какой-то гостинице”… Действие в III акте происходит… в *гостиной*… Дом должен быть большой, солидный; деревянный (вроде аксаковского, который, кажется, известен С. Т. Морозову) или каменный, это все равно. Он очень стар и велик, дачники таких домов не нанимают; такие дома обыкновенно ломают и материал пускают на постройку дач. Мебель старинная, стильная, солидная; разорение и задолженность не коснулась обстановки. Когда покупают такой дом, то рассуждают так: дешевле и легче построить новый поменьше, чем починить этот старый»[[78]](#endnote-79).

Готовить материал к работе над воплощением новой пьесы Симов начал исподволь. Весной поехал смотреть цветущие вишневые сады, чтобы писать декорацию.

В ремарке первого действия значится: «Комната, которая до сих пор называется детскою». В точном названии комнаты Симов увидел не простую случайность. Сюда приезжает из далеких странствий Раневская, и отсюда уезжает вся семья, навсегда покидая родное гнездо.

Художник отмечает, что ни первый, ни последний акт не произвели не него впечатления «веселой комедии» — начало согрето нежностью, финал овеян печалью, несмотря на отдельные вкрапления смеха. Естественно, что соответственно режиссерскому замыслу и собственному пониманию жанра пьесы он определяет общую эмоциональную тональность декорационного решения как лирико-трагическую.

По хранящимся в музее МХАТа макетам можно представить, как упорно искал художник характер интерьера, задающего тон спектаклю. В одном из «нашлепков» планировка сведена к минимуму: параллельно рампе поставлена облупившаяся от старости стена с тремя высокими стройными окнами и дверью. Все внимание уделено пространству сада за переплетами рам. Но такая обедненная декорация снижает игровые возможности, нет в ней и ощущения усадьбы — скорее, это городской дом. Разрабатывая следующие варианты, Симов вспоминает многократно виденные богатые имения и приходит к выводу, что под детскую в них отводили не самые лучшие комнаты. Кроме того, можно предположить, что за длительное время детская не раз меняла свой облик. И вот, в следующем макете, чтобы показать переделки — следы времени, — художник кладет под потолок {84} балку — остаток от некогда снятой перегородки, а часть комнаты отделяет занавеской; между разновысокими дверями ставит огромный книжный шкаф в стиле «буль»; у противоположной боковой стены — печь с лежанкой, рядом, на стене — фотографии в самом обычном обрамлении. Фронтальная стена с окнами «сгибается», и одно окно ставится перпендикулярно. Планировка становится похожей на два вдавленных друг в друга треугольника. Это открывает массу возможностей для создания ближних, дальних, боковых мизансцен; придвигает окна, а с ними и сад — к зрителям.

В окончательном варианте декораций — на сцене окна увеличены в размере, остатки гарнитура детской мебели, большой восьмигранный полированный стол, в котором отражается свет, излучаемый цветущими вишнями. На рисунке И. Я. Гремиславского, изображающего фрагмент декорации, хорошо передано ощущение звонкого весеннего утра — свет ворвался в распахнутые окна, порыв ветра откинул легкую штору, бросил на стол и кресла белые лепестки.

Строго рассчитывается партитура света: тихо открывается занавес и будто растворяется стена. В темноте — спящая комната. На полу, белом чехле кресла — отсветы огоньков топящейся печи. Но вот первые лучи прорисовывают стекла и кисею штор. Рассвет медленно вливается, окутывая предметы. Входит горничная с горящей свечой. Утренняя дремота медленно развеивается…

Станиславский хочет подчеркнуть ветхость дома и в режиссерском экземпляре пишет: «Нельзя ли устроить понятно для публики, что полы трещат… Иногда… сыплется и падает штукатурка»[[79]](#endnote-80). Чехов протестует, но постановщики верны своему замыслу — показать ветхий дом, видя в нем образ старой, уходящей жизни, не случайно же Лопахин собирается не ремонтировать его, а снести вместе с садом! Но художник все же стремится к раскрытию аромата чеховской лирики. И это ему удается.

И снова сквозь «штат из критиков» пробиваются восторженные отклики и описания. Вот одно из них: «Чудным весенним утром, едва лишь забрезжит рассвет, растворяются ставни высокого старого дома, много лет простоявшего в старинной дворянской усадьбе, видавшего на своем веку виды, и в заброшенную огромную комнату, когда-то служившую детской, врывается свежий росистый воздух. А за окном стоят вишневые деревья в буйном цвету, стоят, точно облитые молоком, и тихо качают ветками и засматривают внутрь, в комнату, будто говорят: … Ну же, бросьте грустить вы все здесь собравшиеся люди! Наслаждайтесь жизнью, сколько можете! А… те, что с любовью смотрели на милый сердцу… сад… не те же ли состарившиеся вишневые деревья, которые неизвестно зачем каждую весну одеваются цветом и потом тихо отцветают…»[[80]](#endnote-81).

Во втором действии постановщики спектакля хотели не просто {85} воспроизвести заданный ландшафт[[81]](#endnote-82), а выразить «чеховское настроение». По мнению Симова, в живописи это удалось сделать Левитану: у обоих простота, мягкость тона, скромность красок и масса настроения; ничего лишнего, нарочитого, вылезающего из рамы. Естественно, Симов не копировал картины своего друга, он искал общность подхода. Лирическая настроенность левитановских пейзажей служит ему камертоном. Уже в первом эскизе Симов определил общие цветовые соотношения вечерней синевы, силуэтов деревьев, тускло-багрового месяца. Эскиз принят, но для построения сценического действия он еще мало пригоден. И продолжаются поиски планировки. Симов ставит себя на место персонажей пьесы: куда согласились бы прогуляться пожилые и старые хозяева? Они пройдут прямую, как ремень, дорожку, обогнут вековые липы и через вертящийся крест на столбе в одном месте живой ограды, попадут к обрыву. Если спуститься — будет широкая полянка, где разбросаны копны душистого сена. Здесь стоит и часовенка. Каков же ее облик?.. Узнав, что подобный пейзажный мотив есть в имении Якунчиковых, Симов едет туда на этюды. На опушке, среди тонких берез, художник увидел небольшой серый покосившийся сруб со старенькой крышей, поросшей мхом. С некоторыми изменениями он и появился на сцене.

Интересное описание спектакля — взаимодействия актеров с декорациями — оставила Гуревич, критик и историк русского театра. «Второй акт, — пишет она, — переносит нас на окраину усадьбы, с какой-то развалившейся беседкой или сторожкой. В глубине — левитановский пейзаж: река с крутым глинистым берегом, пологие холмы, уходящие вдаль. На небе догорает вечерняя заря. На лужайке — копны сена. Кажется, что пахнет вечернею сыростью и скошенной травой… Лакей Яшка, развалясь, курит сигару и снисходительно заигрывает с горничной Дуней. Шарлотта Ивановна сидит на скамейке и ест большой парниковый огурец. Конторщик Епиходов тренькает на гитаре и поет романс… Вот собралась другая группа: Раневская с братом, Лопахин — он опять напоминает о предстоящем аукционе, о продаже имения. Прибежала молодежь. Петя Трофимов лег на траве и ораторствует. Старик Фирс принес барину пальто и чистый носовой платок. Вдруг — пьяная фигура босяка. Он просит на выпивку и получает от неисправимой Раневской неожиданно большую подачку. Безмятежное настроение испорчено, всем не по себе. Пустеет лужайка. На потемневшем небе мигает одинокая звездочка. Невидимая луна разливает свой первый розоватый свет. Аня и Петя Трофимов выбегают из старой беседки — и мчатся к реке. Чистой молодой любовью дышит июньская ночь»[[82]](#endnote-83). Чехов в этом акте «хотел видеть более южную природу, ему не нравится унылый север, в обстановке которого казался странным звук сорвавшейся бадьи в шахте»[[83]](#endnote-84). Он упорно считает свою пьесу «водевилем», восстает против режиссера и художника, которые в «пьесе видят положительно не то, что я написал»[[84]](#endnote-85). {86} Но режиссер и художник видят по-своему. Декорации развивают лирико-трагическую линию сценического действия. В третьем акте персонажи пьесы собираются на бал в гостиной. Слова Фирса: «Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут» — стали зерном образного решения картины.

Симов рассуждал так: прежние состоятельные владельцы усадьбы строили ее богато, широко, придавая родовому гнезду законченный внешний и внутренний вид. Последующие поколения, мельчая, вносят добавления, переделки, не считаясь с заданными стилевыми принципами.

Вспоминалась художнику давнишняя знакомая — княгиня Шаховская, которая к фамильному особняку петровских времен приказала пристроить готические башенки, а по стенам развесить гирлянды из металлических листьев «под плющ». Подобная несуразица могла быть и у героев «Вишневого сада». По макетам можно проследить поиски этой «несуразицы» в архитектуре. Вначале разностильность фиксируется в объемных блоках, создающих архитектурную «выгородку». В одном из вариантов намечается прорыв зала вглубь, где ставится дверь, — намек на анфиладу. В следующем варианте пространство разрабатывается от центра — влево. Появляются арка и колонна, определяющие еще одно движение интерьера; кроме того, центральная его часть соединяется с боковой. Справа на потолке образуется треугольный выступ, подпираемый столбом.

Следующий этап — не столько развитие пространства, сколько поиски «стилевой несуразицы». Полукруглый вырез окна с аляповатой рамой-решеткой соединяется с квадратной колонной, упирающейся в тяжеленную балку; арочный проем поддерживается еще четырьмя тяжеленными колоннами, а они к тому же украшаются и накладными толщинками. Ощущение несуразицы усиливает несоответствие тяжелой мебели карельской березы, бронзовых канделябров и зеленовато-грязных стен с росписью доморощенного живописца, жиденькими колоннами в древнерусском стиле, лепными кистями синего винограда, огромных дверей и парадного освещения. Былой солидности нет. И усадьба, и вещи состарились вместе с хозяевами бывшей детской. А живой обломок крепостного права — престарелый лакей Фирс — лишь напоминает о минувшем величии.

К этой обстановке, созданной художником, только и подходят сюртук начальника станции, погоны телеграфиста, китель студента. Шикарный парижский костюм Раневской резко выделяется на мелком провинциальном фоне.

Еще и еще раз доказывая несостоятельность чеховского утверждения о том, что пьеса «водевиль», «почти фарс», Симов отмечает: в этом действии Раневскую — Книппер становилось жалко — над ней разражается катастрофа. И в самом деле, сообщение о продаже имения едва ли способно вызвать смех.

{87} Обживая неуютный, разностильный интерьер, Симов, по обыкновению, вводит в него множество характернейших деталей. Об одной из них с восторгом пишет Л. Гуревич: «Третий акт — вечеринка в полном разгаре. Вереница танцующих проходит из большого зала в глубине сцены, через прихожую, в диванную, украшенную большими фотографиями рысистых лошадей. Превосходная художественная деталь: у Паевых был когда-то конский завод, — когда-то, когда на вечеринках у них собирались не телеграфисты, а губернаторы и генералы…»[[85]](#endnote-86).

Симов сохраняет цельность общего впечатления. Подтвердим это описанием спектакля: «В третьем действии… другая комната, но чувствуешь, что она находится в том же доме, как и первая. Это непосредственно чувствуешь, даже не всматриваясь в мелочи, и нельзя не признать, что это верх сценического искусства… Забываешь, что сидишь в кресле партера; кажется, что находишься вместе с действующими лицами в старинной помещичьей усадьбе»[[86]](#endnote-87).

Четвертый акт «Вишневого сада» происходит в зале нижнего этажа — отмечалось в первоначальном варианте рукописи Чехова. Тем самым еще раз подчеркивались размеры дома, его парадность. Чехов предлагал даже воспользоваться макетом, сделанным Симовым для пьесы Тургенева «Где тонко, там и рвется», — декорацией красивого большого дворянского имения. Станиславский в режиссерском экземпляре, строя мизансцены, исходит из планировки именно этого макета. Но, следуя идее спектакля, связывая эпизоды логически, режиссер все же пришел к выводу, что тема гибели вишневого сада сценически прозвучит весомее, если будет показана не роскошная усадьба, а жалкий фон, на котором завершается горькая судьба ее последних хозяев. «При одной декорации для двух актов — однообразия не будет, так как опустошение дома изменит совершенно настроение»[[87]](#endnote-88), — убеждал Станиславский писателя. «Конечно, для III и IV актов можно одну декорацию, именно с передней и лестницей»[[88]](#endnote-89), — согласился Чехов. Но режиссер шел уже дальше. Ему хотелось показать персонажей пьесы в таком окружении, чтобы вызывать у зрителей ассоциации с прошлыми картинами. И вновь начались переговоры с автором. Чехов согласился с логикой сценического развития обстановки жизни своих героев и внес изменения в ремарку действия. В печатном издании пьесы она значится так: «Декорация первого акта. Нет ни занавесей на окнах, ни картин, осталось немного мебели…»

Симов пошел еще дальше: снять занавески с окон — не хитрость, но гораздо сильнее подчеркивалась ликвидация «гнезда» отсутствием портретов. В спектакле зрители видели знакомую уже по первому действию бывшую «детскую», но оголенную — окна без штор, пятна невыцветших обоев на месте портретов, мебель, «испуганно сбившуюся в кучу», за окнами, сквозь голые деревья, ярко зеленели озимые, темнела пашня и полоса далекого леса.

{88} И вновь в спектакле свет стал одним из главных выразительных приемов. Сквозь оголенные окна свободно пробивается солнце, озаряя хаотический беспорядок. После суеты отъезда наступила тишина. Но вот наглухо закрывают ставни, в доме темнеет. Только сквозь щели струятся слепящие золотые солнечные лучи. И вдруг — глухой стук топора; рубят вишневый сад. Удары отдаются могильным эхом, словно заколачивают гроб. Неожиданно возник и оборвался отдаленный печальный звук лопнувшей струны. Старая жизнь оборвалась. Где же тут «водевиль», — полемизирует с драматургом Симов, — в особенности когда выходит дряхлый Фирс и произносит трагическую фразу: «Про меня забыли…» Вывод художника оспорить невозможно…

Первый акт и четвертый, детская, весеннее солнце, дыхание цветущего сада и — осеннее запустение, свалка старых вещей. Зрители видели, как уходит жизнь, как меняются предметы старого дома.

«Вишневый сад» стал особо знаменитым спектаклем. Газеты и журналы заполнили многочисленные восторженные отклики. «Я видел “левитановский пейзаж” второго действия, — писал взволнованный очевидец, — видел, как он окрашивался косыми лучами заходящего солнца, как на его “рыжие холмы” спускалась вечерняя мгла и на опрокинутой полусфере глубокого прозрачного неба постепенно зажигались редкие, яркие звезды…»[[89]](#endnote-90). Об успехе спектакля можно судить даже по такой хроникальной заметке. «Как известно, в Художественном театре не принято выходить на вызовы. Но… в зале поднялась целая буря: дамы кричали, мужчины стучали ногами и даже казенными креслами… Полицмейстер театра счел нужным вмешаться и отправиться на сцену с убедительной просьбой, чтобы артисты вышли. Ходатайство полицмейстера подействовало… Тут зал театра буквально задрожал от аплодисментов и восторженного шума. Дамы махали платками, мужчины пустили в ход кашне… Хорошо, что потушили электричество и тем разогнали публику, а то неизвестно, что еще сняли бы с себя зрители…»[[90]](#endnote-91). «Куда бы мы ни приезжали — в Петербург ли, в Одессу, в Варшаву, в Берлин, в Вену, в Париж, в Нью-Йорк — во всех городах мира, где бы ни гастролировали, мы должны были играть “Вишневый сад”»[[91]](#endnote-92), — вспоминал впоследствии Немирович-Данченко.

Чувствуя единство поэтических воззрений, Чехов стал целиком доверять театру. «Вообще, пожалуйста, — писал он, — насчет декораций не стесняйтесь, я подчиняюсь Вам, изумляюсь и обыкновенно сижу у вас в театре разинув рот. Тут и разговоров быть не может; что Вы ни сделаете, все будет прекрасно, во сто раз лучше всего того, что я мог бы придумать»[[92]](#endnote-93).

Успех этот нельзя отнести только на счет режиссуры и все возрастающего профессионального мастерства актеров. «“Вишневый сад” — это продукт коллективного творчества: Чехова и Художественного театра, — восторженно отмечал критик, — театр создал “Вишневый сад”, это 16‑е действующее лицо драматизированной {89} повести, создал “старый дом”, 17‑е действующее лицо. Театр обнаружил и показал таинственную душу вещей. Вещи ожили и заговорили. И грустно-задушевный язык их был внятен и понятен»[[93]](#endnote-94).

Но о спектакле «штат критики» высказывал свои — особые суждения, хотя и вразнобой. Одни утверждали: это элегия по уходящему прошлому; другие — спектакль звучит слишком жизнерадостно… Наверное, сам собой напрашивается вывод: театр увидел в чеховском произведении его многогранность, сложное симфоническое единство противоречивых тем. Но, может быть, сравнение спектакля «художественников» с постановкой «Вишневого сада» в Александринском театре (1905) установит истинность. Если в первом акте Симов показал всего несколько веток цветущих вишен, отчего сад вошел в «кадр» как бы «крупным планом», то К. Коровин всю заднюю стену интерьера превратил в громадное окно, сквозь которое виднелся большой участок сада. Планировка интерьера в Художественном театре позволяла Раневской говорить монолог, смотря на ветви сада, повернувшись к зрительному залу. Планировка Коровина диктовала актрисе свои условия: произносить монолог, стоя спиной к зрителям, или декламировать, отвернувшись от окна. В третьем акте императорский театр показал шикарную гостиную, в которой и намека не было на драму, переживаемую владельцами дома. В апартаментах могло происходить любое событие — именины, бал, свадьба. Соотнося решение Художественного театра, говоря о его ансамбле как единстве всех компонентов, Коровин сделал вывод: «Необходимо слияние литературы и музыки с искусством красок и Художественный театр уже близко подошел к этой симфонии ощущений, благодаря отчасти световым эффектам, — подошел так, как этого даже нет на Западе»[[94]](#endnote-95). Естественно, в спектакле МХТ были и недостатки. Немирович-Данченко вспоминал через двадцать пять лет: «Чехов оттачивал свой реализм до символа, а уловить эту нежную ткань произведения Чехова театру долго не удавалось; может быть, театр брал его слишком грубыми руками, а это, может быть, возбуждало Чехова так, что он это с трудом переносил»[[95]](#endnote-96). Станиславский, тоже умудренный опытом многих десятилетий, писал: «Таинственные ходы к глубинам произведений не были еще точно установлены нами. Чтобы помочь актерам, расшевелить их аффективную память, вызвать в их душе творческие провидения, мы пытались создать для них иллюзию декорациями, игрою света и звуков. Иногда это помогало, и я привык злоупотреблять световыми и слуховыми сценическими средствами»[[96]](#endnote-97). Мимо этих признаний нельзя пройти. Но важно отметить и другое: спектакль рос, совершенствовался, с годами его успех не тускнел.

Чеховский цикл заканчивался постановкой драмы «Иванов» (1904). Немирович-Данченко считал пьесу несовременной; написанная в 1887 году, она отражала время, когда пошли запрещения, ссылки, {90} гнет над всем, что пыталось громко высказываться. Писатель вывел героя, имеющего все признаки пошляка и одновременно — видимость положительного человека. Эта двойственность — главная черта характера Иванова. Понимая пьесу как трагедию, режиссер видел ее конфликт в вечной борьбе культуры с пошлостью.

В ремарке первого действия значится: «Сад в имении Иванова…» По мнению режиссера, декорации должны показать обреченность усадьбы. Это соответствовало и настроенности драмы. Старый дом и старый сад Ивановых были красивы, но теперь обдерганы и обшарпаны до неузнаваемости. Здесь догорают никчемная жизнь и ненужная любовь. Симов считал, что несложно изобразить картину упадка, разложения под флером общечеловеческой печали. Но пришла весть о кончине Чехова.

И художник компонует, стремясь выразить уже не общечеловеческую печаль, а сугубо личную.

Определив эмоциональную атмосферу, Симов уточняет планировку. По ремарке, на сцене — полукруглая площадка перед террасой, от которой прямо и вправо расположены аллеи. Идти по одной из них, самой длинной, — рассуждает художник, — это всего пять-шесть шагов, затем придется сворачивать за кулисы. А если замаскировать «сценическую неизбежность», перекинув мостик, за которым аллея изображалась бы уже написанной на холсте? Тогда около перил мостика появится возможность замедлить ход, потоптаться в нерешительности на месте, словно бы уговариваясь изменить направление и — скрыться за деревьями. Кроме того, поставив калитку, можно выстроить еще ряд мизансцен.

Проживая в Иванькове, Симов бессчетное количество раз проезжал мимо особняка с «нахмуренным фасадом», теряющим «изящное обличив». Он был примечателен еще и тем, что сюда приезжал Л. Н. Толстой к семье своей невесты. Воспоминания уточнили характер усадьбы. На сцене, по выражению Книппер-Чеховой, дом выглядел как «совиное гнездо», неприветливый, «хмуро одинокий».

Сближая звучание «Иванова» с лучшими чеховскими пьесами, постановщики усиливают в спектакле внутреннее действие драмы. События начинались вечером и заканчивались при лунном свете. Старые деревья блестели в каплях вечерней росы, осыпавшей листья, словно слезы. «Траурным флером после кончины писателя окуталась наша последняя постановка чеховской пьесы… Вот почему ивановский сад плакал», — вспоминал Симов. Показывая не исключительную, а обыкновенную усадьбу, которую можно было встретить и в Подмосковье, и в любом другом месте провинциальной России, театр выводил на сцену не романтического, оторванного от действительности героя, а среднего человека, характерного для времени крушения либерально-народнических идей. Прогрессивная критика почувствовала эту мхатовскую мысль. «Симовская декорация первого акта прекрасна {91} сама по себе, но для спектакля она представляет собою обстановку, в которой должен жить не иной, как-либо иначе понятый Иванов, а Иванов, изображаемый Качаловым — серо, нелепо, неумело устроивший жизнь… родной нам и никому, кроме нас, непонятый средний русский человек. Он отравлен вечной неудовлетворенностью, бессистемен. Вот почему летний вечер в первом акте… такой безысходно тоскующий…»[[97]](#endnote-98).

В остальных картинах спектакля показывались павильоны — «Зал в доме Лебедевых», «Кабинет Иванова», «Одна из гостиных в доме Лебедева». Прототипом лебедевских интерьеров послужила комната особняка в имении Братцево, расположенном верстах в четырех от Иванькова. Принадлежало имение инженеру, строителю московского Исторического музея. Здесь Симов сделал зарисовки «стародворянской культуры», сохранившейся в неприкосновенности. Богатые апартаменты дома Лебедевых контрастировали с «дырявым» укладом усадьбы Иванова. Особенно удался кабинет. «И диван, и полки книг, — отмечал рецензент, — и эта нелепая огромная собака “с натуры”, конторка и письменный стол, изобретение доморощенного мастера, все мелочи и впрямь Иванова, все принадлежит этой стареющей усадьбе; на всем отпечаток неуложившейся в рамки, выбитой из колеи жизни»[[98]](#endnote-99). Спектакль пользовался успехом. Но «штат критиков», не умолкая, упрекает театр в одностороннем прочтении Чехова, в акцентировании тоски, разлитой в его пьесах, в их разлагающем воздействии.

В этой связи любопытен отзыв исследователя А. Дермана: «Современники Чехова хорошо помнят, кто брюзжал на него и кто им восторгался. Брюзжала застойная мещанская Россия и восторгалась Россия молодая, жаждавшая сбросить с себя оцепенение 80‑х годов. С каким чувством уходили мы из театра, где ставились чеховские пьесы? С тем чувством, которое… было сформулировано: дальше так жить невозможно. Тоска, которую уносил зритель из чеховского театра, была творческая, живительная, подлинно революционная тоска. И кто знает, скольким внушила она мысль и скольких укрепила в решении: перевернуть жизнь»[[99]](#endnote-100).

Одухотворенность, психологическая содержательность пейзажей, натюрмортов сближают работы Симова с произведениями Кустодиева, Рябушкина, Жуковского и многих других художников его поколения, у которых предметный мир живет собственной жизнью. Творческие поиски Симова на рубеже веков шли в русле новых художественных устремлений. Умение по-чеховски раскрыть красоту в обыкновенном, насытить пейзаж психологическим содержанием — особенным российским — отличает декорационные картины Симова, как и картины Левитана, Архипова, Остроухова…

# **{92}** «Мещане» и другие

Жизнь Художественного театра не шла по прямой линии. Последовательность спектаклей не всегда совпадает с последовательностью поисков новой художественной формы. Спектакль «Власть тьмы» (1902) словно бы уводил от «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер»… И все же это было не повторением, а дальнейшим развитием однажды найденного. В этом случае даже ошибки становились поучительной школой опыта.

С большим трудом Немирович-Данченко добился разрешения от цензуры на постановку драмы Л. Н. Толстого. По сложившейся традиции, группа сотрудников во главе со Станиславским поехала в Тульскую и Орловскую губернии, где, по предположению, могли происходить события, изображенные писателем.

Симов из-за болезни остался дома. Но ему вполне хватало и собственных впечатлений и зарисовок. В Тульской губернии он жил целое лето вскоре после окончания Училища, в имении помещицы Гвоздевой. К этому добавлялись и совместные «скитания» его с Левитаном и Касаткиным во время этюдов и охоты — встречи и ночевки у крестьян, когда весь деревенский обиход раскрывался как на ладони.

Работая над макетами к «Власти тьмы», художник ставит задачу выдрать с корнем из кондового быта темной деревни что-то увесистое, слежавшееся, вросшее в землю. Симов рассуждает: Петр — мужик зажиточный, хозяйственный, семья живет безбедно, все налажено, размерено, а чего-то главного не хватает.

В макете решенная планировка — во всю сцену огромный квадрат крестьянского двора, объединяющий хозяйственные постройки — два сарая, избу холодную и основную, рубленную на мху из увесистых бревен, большой навес. Передняя часть изгороди и стена избы отсутствуют, и видна огромная печь с лежанкой, лавки, дверь в толстенной колоде, сенцы с малым оконцем — четкие приметы кондового быта. «Со стороны декораций и костюмов было сделано больше, чем надо, и можно с уверенностью сказать, что никогда сцена не видала такой подлинной деревни»[[100]](#endnote-101), — оценивал работу художника Станиславский.

И снова в этом его замечании нельзя не видеть полемического пыла в продолжающемся штурме «баррикады из классиков». Но в спектакле, при всей его новаторской остроте, выявились и явные {93} просчеты. Чтобы избежать фальши, экспедиция привезла «для образца» старуху и старика; обязанности их состояли в том, чтобы режиссировать пьесу с точки зрения точного воспроизведения деревенского обихода. Естественно, кроме конфуза, из этого ничего не получилось. Подобные «натурные излишества» очевидны и в декорациях. Выстроив двор в истинных размерах, заполнив его предметами быта, даже тем, как отмечал сам Симов, — «чего в игре и не понадобится», лишь бы создать нейтральный фон — «пусть глаз разом воспримет целый ряд привычных мелочей, а затем перестанет их воспринимать», — художник тоже отошел от образного обобщения.

Во втором действии изба показывалась снаружи. Прямо на зрителя шла дорога с большими колеями и невысохшей лужей. Чтобы воспроизвести ее, из папье-маше вылепили грязь, в которой колыхалась мутно-желтая вода (она наливалась в углубление, покрытое брезентом), по луже шлепали босыми ногами ребятишки. Третье действие — крестьянский двор ночью. Режиссеру понадобилась живая лошадь. Симов спокойно принял нового «актера». Художнику пришлось вложить много труда, чтобы светом вписать в декорацию двора силуэт лошади, сено. Для «реальности» и крышу избы покрыли соломой, «натурально» прогнули стропила, балки, а к здоровенному столбу, их поддерживающему, приткнули палки и шесты. Самые разные вещи деревенского обихода повесили и на стену. В результате предметный мир вместо «нейтрального фона» стал самостоятельным, сценический ансамбль распался. «Реализм внешней обстановки… оказался у нас недостаточно оправданным изнутри… Соскользнув с линии интуиции и чувства, мы очутились на линии быта и его подробностей, которые и задавили внутреннюю суть пьесы и ролей»[[101]](#endnote-102), — писал впоследствии Станиславский.

Казалось бы — вывод ясен и точен. Но о спектакле все же спорят многие десятилетия. Сконцентрировав в себе откровенно натуралистические моменты, он в то же время был не лишен поэзии, хотя и окрашенной трагическими мотивами. Станиславский отмечал, что после Репина и Толстого и театр научился находить красоту даже в смердящем тулупе Акима.

Театр ищет. Его искусство то устремляется вперед, то словно бы повторяет уже обретенное, то сворачивает на колеи из папье-маше, и все же очевидно: на его подмостках разворачивается борьба за новую эстетику. И не только элегия умирающих усадеб, а новые и дотоле неизвестные события социальной жизни влекут его все решительнее, что и подтвердил блестяще «Доктор Штокман» (1900).

Главный герой драмы Г. Ибсена смело говорит о жизни общества, движение которого невозможно без изменений. Эти социальные ноты режиссеры стремятся подчеркнуть, усилить сценическими средствами.

События пьесы разворачиваются в небольшом городке Норвегии. Но художник не собирается воссоздавать место действия документально — {94} лишь несколько деталей. Главное — подчеркнуть современную ситуацию. На сцене возник коридор и шесть комнат — «получилась не столько немецкая или норвежская квартира, сколько наша, российская, куда по необходимости переехал иностранец», — отмечает Симов. Интерьеры раскрывали драму каждым уголком планировки, каждой деталью. Зрители понимали: в квартире не одно поколение тянуло нелегкую лямку жизни. Об этом красноречиво говорили лестницы, коридоры, бесконечные двери, неожиданно пробитые в кровле кривые окна, ржаво-коричневый мутный колорит.

Чтобы социальные мотивы зазвучали сильнее, в сцене «Типография» показали приемную редактора газеты и наборный станок, чего в действительности рядом быть не могло. Это способствовало концентрированности действия.

Кульминация спектакля — четвертый акт; Штокман произносит обличительную речь. Зал, где он выступает, самый обычный, заурядный, не отвлекает внимания от фигуры лектора, его стены «молчат». Но в самой планировке Симов нашел выразительнейший полемический прием: ряды слушателей на сцене как бы продолжают ряды партера. Собравшиеся на лекцию Штокмана сидят к зрителям спиной. Даже суфлер соответственно загримирован и исполняет роль слушающего речь. Таким образом, пламенные слова профессора о правде, о необходимости бороться за нее адресовались в публику; мизансцена напоминала митинг.

{95} Спектакль приобрел политический оттенок. Его успеху в немалой степени способствовали декорации — их довольно подробно описывали рецензенты. Так, например, говоря о комнате в доме Штокмана, обозреватель «Курьера» восклицал: «Да ведь это сама жизнь! Как она дополняет, разъясняет характеры и жизненные идеалы семьи! Мне кажется, именно первое и второе действия драмы, происходящие в этой чудно живой обстановке, должны были наиболее проникновенно запечатлеться в умах зрителей»[[102]](#endnote-103). Спектакль стал цельным произведением сценического искусства, рождал у зрителей огромный заряд энергии. Естественно, особенное значение приобрела гениальная игра Станиславского, однако на публику сильно воздействовало и декорационное решение спектакля. О том, как это происходило, хорошо написал Леонид Андреев: «Уже в первые минуты после входа в театр, когда занавес был еще закрыт, по оживленным и даже возбужденным лицам входящих было заметно, что ожидается что-то новое, необыкновенное и страшно интересное… И когда зал погрузился во тьму и колыхаясь раздвинулся серый полог, открыв квартиру д‑ра Штокмана со всей ее поразительно переданной интимностью жилища частного лица, недоступного посторонним, я уже готов был плакать, радоваться, улыбаться, страдать, — делать все то, что прикажут мне со сцены»[[103]](#endnote-104).

Революционные настроения, отразившиеся в «Докторе Штокмане», овладевали театром все сильнее. Во время гастролей в Ялте {96} (1902) Чехов познакомил труппу с М. Горьким. «Очень интересно было проследить отношения между Чеховым и Горьким, — вспоминал Немирович-Данченко. — Два таких разных. Тот — сладкая тоска солнечного заката, стонущая мечта вырваться из этих будней, мягкость и нежность красок и линий; этот — тоже рвется из тусклого “сегодня”, но как? С боевым кличем, с напряженными мускулами, с бодрой, радостной верой в “завтра”, а не в “двести — триста” лет»[[104]](#endnote-105). Горький согласился написать новую пьесу для Художественного театра. А пока ставили «Мещан» (1902).

В пьесе выведена семья Бессеменова, семейно-бытовые отношения в которой отражают социальные столкновения предреволюционных лет. Впервые в русской драматургии появился образ пролетария-борца — машинист Нил. Он восставал против философии стяжательства, против тех, кто живет чужим трудом, против сложившихся норм жизни. («Я этого порядка — не хочу!» «Хозяин тот, кто трудится».) На реплику Петра: «я… не сочту себя вправе хватать человека за глотку» — Нил решительно заявляет: «А я — схвачу». И действительно, такие, как Нил, схватили за глотку российское самодержавие.

Зерно внешнего облика спектакля Симов видел в выявлении безнадежно плоского, прилизанного быта российского обывателя. Если у Чехова персонажи куда-то уезжают или стремятся уехать, то в «Мещанах» все неповоротливо, все заведено раз и навсегда, не дом, а «клетка», где прыгают по «жердочкам». Художника поразили подробные горьковские ремарки, в которых даже отдельным предметам даны исчерпывающие характеристики.

{97} Планировка получилась сложной, со множеством комнат, переходов, закоулков и в то же время глубоко просматриваемая вглубь. По сохранившемуся макету видно, как интерьер обретал тяжеловесность, превращаясь в типичную мещанскую берлогу, сытую, устойчиво-неподвижную.

Впечатление тесноты, тусклости быта, скученности вещей, мебели усиливалось на сцене множеством деталей обстановки — крикливыми обоями, подушечками, вышивками, соломенной оконной шторкой с аляповатым рисунком, пестрыми изразцами печи, бесчисленными топорными стульями и пузатым шкафом.

Спектакль вызвал целую бурю откликов. Вот наиболее типичные из числа «сдержанных»: «Вы оставляете Художественный театр… и в вашей памяти восстают мещане и только мещане, одни — более злобные, другие — более нудные, но вы ни на минуту не выходите из атмосферы узкого эгоизма… нелепой мещанской сутолоки»[[105]](#endnote-106), — писал обозреватель в «Русских ведомостях». «Да, — соглашался рецензент из “Новостей дня”, — были крикливые синие обои, были старозаветные скатерти на столах, был пузатый шкаф и торчали за ним всякие бумажки и бумаги, видна была в открытую дверь грязная кухня. И многое другое… Но “фея” этого дома не чувствовалась»[[106]](#endnote-107).

Установилось мнение и среди историков театра, будто Симов «задавил» действие обилием предметов и вообще социальные драмы («Власть тьмы», «Мещане») невозможно воплотить средствами «бытового театра». Так ли это? Запомним для начала отзывы М. Нестерова и Л. Андреева.

{98} Негодуя по поводу критиков, обливающих театр грязью, Нестеров пишет: «Как гнусны, завистливы по своей бездарности и пошлости те людишки, которые засели в “Новом времени” и “направляют умы”, и так жестоко опошленные, обезличенные россиян…» И в этом же письме: «Был… в Художественном на “Мещанах” и “Штокмане”, ах, как это все хорошо, ну разве это не возрождение?! Какой живой, горячий подход к искусству — сколько во всем этом еще увлечения, вдумчивости, желания изыскать новые формы»[[107]](#endnote-108). Леонид Андреев отмечал: «“Мещане” с первого момента поражают зрителя своей жизненностью: то ли это актеры играют, то ли ты в щелочку подсматриваешь, как живут и страдают люди. Но как сам Горький не сфотографировал жизни, а провел ее сквозь горнило художественного творчества, так и театр с присущей ему силой передал самый дух горьковской драмы»[[108]](#endnote-109).

Конечно, спектакль — а в его ансамбле и декорации Симова — не лишен недостатков, но они не в бытовизме, а в ином — в недостаточном социально остром прочтении пьесы. И все же обращение к Горькому стало новым этапом в развитии искусства «художественников». Театр уже не подтягивает драматургию к уровню российской действительности, а решает проблемы на материалах самой жизни. Со всей силой это выявилось во втором горьковском спектакле — «На дне» (1902).

Герои пьесы — босяки, бездомные бродяги, разного рода деклассированные элементы — на рубеже века становились типичными социальными и бытовыми фигурами. Дело в том, что стремительное развитие капитализма в России, сопровождавшееся кризисами, породило массу безработных. Толпы бродяг бороздили страну.

{99} Невозможность получить работу, обеспечивающую нормальное существование, рождало в их среде тенденции принципиального нежелания продавать свой труд. Масса люмпен-пролетариев росла, опускаясь на дно жизни.

Такое «дно» — ночлежку Костылева — и показал Горький. В ее подвале подобрались самые разные «бывшие люди». Однако существо «сцен в четырех действиях» не сводится к показу экзотических типов бродяг и пьяниц. В пьесе развиваются два общественно-философских мотива: первый — мотив социальной свободы. Он притягивает интересы всех действующих лиц. А в монологах Сатина звучит уже как открытое утверждение прав человека на свободу, счастье и труд. Второй мотив — социальное утешительство странника Луки, рожденное «жалостью к человеку», форма удобного приспособленчества к жестокостям жизни.

Приступая к разработке декораций, Симов столкнулся со средой, которую не знал. Правда, некоторые впечатления от жизни московских «низов» у него были. Иногда для сбора типажа он посещал знаменитый московский Хитров рынок и даже делал фотографии босяков. Но, возможно, Горький имел в виду иную среду, — рассуждали постановщики, — волжские бродяги, наверное, имеют свои неповторимые черты быта? За разрешением вопросов Симов отправился в Нижний Новгород, где жил в то время писатель под надзором полиции, без права выезда. После беседы Горький согласился с тем, чтобы в спектакле была показана обстановка московских босяков, хотя позже все-таки прислал в театр фотографии волжских «бывших людей».

Для изучения материалов к спектаклю группа сотрудников во главе с другом театра, писателем В. А. Гиляровским, отправилась {100} августовским вечером 1902 года в ночлежки Хитрова рынка. Во время одной из подобных экспедиций Симова чуть было не избила пьяная толпа ночлежников — от увечий спасло только вмешательство Гиляровского. Но опасность быть избитым или ограбленным в мрачных трущобах «дна» не погасила в художнике интереса к новой для него стороне жизни. Чтобы уловить все ее особенности, Симов, под охраной Гиляровского, посещает ночлежки несколько раз, делает подробные зарисовки. Он облюбовал «натуру» в одном из самых разбойничьих притонов — ночлежке Бардадыма. Там при свете лампы, сидя на нарах, рисовал, а из-под нар, около самых его ног, вылезали из своего подземного тайника обитатели «малины».

Подспорьем в работе стали фотографии М. П. Дмитриева, присланные писателем. Они запечатлели волжских босяков, грузчиков, странников, нищих, мастеровых. На снимках Горький сделал надписи: «Бубнов», «Барон Бухгольц; босяк», «Костюм для Луки», «Грим для Татарина».

Посещение ночлежек многое дало актерам и режиссерам, но не продвинуло вперед образно-планировочное решение. Ночлежки казенно-прямолинейны и не типичны по настроению, — рассказывал Немирович-Данченко. Нельзя было большие, сложные вопросы жизни свести к показу босяцкой экзотики, хотя бы и очень правдоподобной.

Спектакль ставился в напряженной обстановке. Приближалась революция. Лейтмотив жизни — «Свобода во что бы то ни {101} стало!» — требовал своего образного выражения в декорациях. Ремарка пьесы подсказывала нечто противоположное: «Подвал, похожий на пещеру. Потолок — тяжелые, каменные своды, закопченные, с обвалившейся штукатуркой… Посредине ночлежки — большой стол, две скамьи, табурет…» Почти дословно авторскую ремарку воспроизводил рисунок ночлежки, присланный Горьким вместе с различными предметами ночлежного быта и нехитрыми инструментами босяка-слесаря.

Художник ищет свои пути выражения лейтмотива спектакля. Вместе со Станиславским с увлечением он «лепит макеты». Немирович-Данченко, готовясь к репетициям, пишет Горькому: «При мне вылепили их штук шесть. Два из них достойны внимания, с настроением и интересны. Они близки к Вашему замыслу»[[109]](#endnote-110). Однако следует добавить: близки замыслу художественному, но не ремарке.

Разрабатывая планировку, художник и режиссер вынесли на середину подвала большие нары, где должны располагаться Сатин, Бубнов, Кривой Зоб. Это дало богатые возможности сфокусировать действие, наметить его центр. Слева сделали вход в ночлежку. Отсюда, сгибаясь в три погибели, будут втискиваться внутрь ее обитатели, спускаясь по низкой лесенке в пелену сизой испарины, окутывающей нары, чтобы расползтись по своим углам. Уже одно это движение, обусловленное планировкой, должно говорить о многом, и в первую очередь — о дне жизни, на которое опускаются обездоленные люди.

{102} В окончательном варианте макета огромной скалой нависают над корявыми нарами и кривыми дверями облупившиеся своды подвальных перекрытий. Образ пещеры, где скрываются бывшие люди, не просто страшен — он зловещ, это пасть, готовая заглатывать жертвы. На первый план вынесены редкие, наиболее обыгрываемые моменты — кровать Анны, наковальня, нары Сатина, дверь в каморку Васьки. За аркой видны трущоба поменьше и дверь к Костылеву: тьма не кончается, и кажется — нет ей предела.

«Не скупитесь на краски» — бросил реплику на одном из просмотров Станиславский. Художник понял его замечание в переносном смысле. Какие могут быть «краски» в омуте подвального существования? «Все слиняло, один голый человек остался» — эти слова Бубнова стали ключом к колористическому решению. Мутную гамму линялых тонов нарушили кое-где лишь грязно-коричневые разводы старого кирпича. Все унылое, выцветшее, «бывшее», как и ютящиеся здесь люди.

Ремарка первого действия лаконично сообщает: «Начало весны. Утро». Ощущение это давалось солнечными лучами, которые врывались в двери и окна, освещая вначале верхушки сводов подвала, а к концу действия, по мере того как день разгорался, — низ стены и пол. Во втором действии декорация остается та же, меняется только свет («Вечер… Ночлежка освещена двумя лампами»). Соответствующая атмосфера создавалась световой партитурой. За окнами медленно угасал день, и в сумерках растворялись очертания предметов переднего плана. В кухне заметнее становятся красные блики — горит печь; в конуре Барона тлеет лампада, и темнота подвала едва борется с ее слабыми отблесками.

Но вот нарастает динамика действия. Зажигают лампу над нарами; затем огонь вспыхивает и в глубине подвала. К концу акта свет убирается. В лунном серебре все кажется иным, облагороженным и таинственно преображенным. Анна умерла. Пьяный актер декламирует стихи. Сатин смеется над ним и над утешительной ложью Луки. «Лунные блики выхватывают из ночной мглы часть нар с фигурами спящих, кусок печи, застывшего неподвижно у постели умершей жены Клеща, а черные тени кажутся еще гуще, еще чернее. Из дальней двери в глубине подвала появляется Лука — Москвин, и, когда по затихшей ночлежке медленно пробирается в кухню, его невысокая, сутуловатая фигура то пропадает во тьме, сливаясь с нею, то становится почти белой в полосе лунного света. Лука исчезает во тьме кухни и вновь появляется из черноты, держа в руке зажженную восковую свечу, мерцающее пламя которой бросает дрожащие отсветы на него самого, на застывшее лицо покойницы, над которой он начинает читать молитву»[[110]](#endnote-111).

Третье действие происходит на пустыре. Эту картину Симов обдумывал особенно тщательно, чтобы соответственно развитию действия росло и впечатление от декораций. Хотелось показать {103} нагромождением стен и заборов полную замурованность, отчужденность зловещей клоаки от остального мира. Просмотрев макет, Немирович-Данченко пишет Чехову: «Симов дал прекрасную декорацию 3‑го действия. Сумел задворки, пустырь с помойной ямой сделать и реально и поэтично»[[111]](#endnote-112).

В наружном облике угадывается «неприхотливое расположение уже знакомого дома» — продолжаются и развиваются впечатления, сложившиеся от ночлежки. Выступ стены, разные по высоте подслеповатые окна второго этажа, дыра на месте бывшего окна в подвале, старая забитая дверь, высоченный брандмауэр — во всем — «архитектура норы». Направо поставлен полуразвалившийся, почерневший от грязи и дождей забор с оторванной доской. Здесь пролезают во двор жители подвала. Стены дома, виднеющегося вдали, — такие же линялые и обшарпанные, как и костылевские. Несколько предметов намечают места узловых мизансцен: ржавая пожарная лестница; куча рухляди, на которой лежит Клещ; старые розвальни; куча кирпича; помойка.

Лаконичность в деталях — примечательная черта декораций этого спектакля. Симов принципиально не включил в них «черные сучья бузины», отмеченные в ремарке пьесы и очерченные Горьким в наброске третьего акта, присланного вместе с фотографиями. Цветовое пятно кустов могло разбить общее строгое колористическое решение, отвлечь лишней деталью внимание зрителя. Отход от ремарки был и еще в одном немаловажном моменте. «Вечер, заходит солнце, освещая брандмауэр красноватым светом», — намечал автор атмосферу событий. В спектакле заката нет. Но «на фоне ясного весеннего дня особенно ярко выступали события развертывающейся драмы, жестокость и грубость человеческих отношений»[[112]](#endnote-113). Возможно, что художник опасался вечернего освещения еще и потому, что оно слишком прямолинейно соответствует драматическим событиям (расправа грубой, чувственной Василисы над сестрой, убийство содержателя ночлежки, арест Васьки Пепла), что могло придать картине ненужный налет ложной романтики.

Последний акт происходит снова в подвале. Нет только комнаты Васьки. Режиссер и художник развитие действия передают изменениями света. Ночь. На дворе — ветер. Горит лишь лампа над нарами. В окна и дверь льется мертвенный свет луны. Сатин обличает Луку и говорит возвышенные слова о Человеке. Татарин молится. Актер просит: «Помолись… за меня!» — «Сам молись…» Дрожащей рукой Актер наливает водки, пьет и — почти бежит в сени. Мертвенно-голубая луна освещает его фигуру в дверях. Это последняя ночь Актера. Вскоре пьяный Барон кричит: «На пустыре… Там… Актер… удавился!» И легко представить этот пустырь, которого не было в декорациях, — облупившийся брандмауэр, глухие стены двора уже настроили воображение зрителя. Он отчетливо видит двор, где в тени, возле помойки, кончилась жизнь еще одного «бывшего человека».

Мхатовский протест против «свинцовых мерзостей» жизни имел {104} огромный резонанс. «Я только на первом спектакле увидел и понял удивляющий прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изображать типы Чехова и Ибсена»[[113]](#endnote-114), — писал Горький.

Спектакль стал поэмой о Человеке, которого социальные условия бросили на дно, а он тем не менее активно утверждал свое право на жизнь и свободу. Спектакль стал театральным «буревестником». Рецензент так описывал премьеру: «Заразить настроением ночлежного дома залу, сверкающую бриллиантами, полную шелка, кружев и пропитанную духами, вызвать слезы на глазах людей, пресыщенных всякими праздниками искусства, — задача огромной, почти героической трудности. И можно с полным правом сказать, что труппа театра блистательно разрешила эту задачу. Мы слышали вздохи всего театра, мы видели кругом себя слезы… На фоне превосходно задуманных декораций так ярко, так правдиво рисовались образы, что казалось, сама жизнь перед вами, и легко можно было забыть, что действие происходит в театре»[[114]](#endnote-115).

М. Н. Ермолова писала артисту МХТ А. Л. Вишневскому после спектакля: «не могла опомниться недели две. Я и не запомню, чтобы что-нибудь за последнее время произвело на меня такое сильное впечатление»[[115]](#endnote-116).

В отличие от «Мещан», декорации этого спектакля почти полностью освобождены от мелочей. Но они по-старому «жизнеподобны» и «бытовы». У босяков не осталось ничего, что напоминало бы о мире вещей, об уюте, только «голый человек» — и его судьба, еле‑еле теплящаяся жизнь — и безнадежность дна. Но вместе с тем в отсутствии подробностей — не простое следование пьесе. Простота планировок — результат сложных поисков, решительного отхода от сырых натурных впечатлений к обобщенному образу, поднимающемуся до символа.

Трагический образ мхатовского «дна» вобрал огромное содержание {105} социальной жизни России. «Постановки Симова открыли новую эру реалистического оформления драматического спектакля. Его изобразительные решения были тесно связаны с новаторством режиссерских исканий нового века»[[116]](#endnote-117), — делает вывод историк декорационного искусства М. В. Давыдова.

Однако режиссуре еще очень трудно читать Горького. И если в пьесах А. К. Толстого, Чехова театр углубляет конфликт, предельно заостряя общественные мотивы, то в пьесах «Мещане», а затем «Дети солнца» (1905), где социальные противоречия обнажены, постановщики вуалируют их, увлекаясь побочными линиями действия.

В «Детях солнца» внешнее выражение конфликта — столкновение ученого Протасова, безнадежно оторвавшегося от проблем реальности, и простых людей, желающих бить «химика», от которого «идет холера». Пьеса вычерчивает линию, разграничивающую буржуазную интеллигенцию и народ. Автор в процессе работы называл пьесу «трагикомедией», как бы намекая на никчемность Протасовых.

Действие развертывается в старой барской усадьбе. С режиссером В. В. Лужским Симов едет в Рязань за материалами к спектаклю. Немирович-Данченко, осуществляя постановочный план Станиславского, считает, что «Дети солнца» написаны в чеховских тонах и только пятна — горьковски-публицистические. Этот чеховский тон и становится ведущим в декорационном решении. В первом действии показывалась гостиная в большом доме. Множество дверей и окон не дают ощущения простора — все они выходят или на веранду, или во внутренние комнаты. Общее впечатление — {106} спокойное уютное существование, без конфликтов и внутренних эксцессов.

Декорации второго действия — дом с верандой, старинными, рассыпающимися перилами, бабушкиными креслами. Дом уже перешел во владение нового хозяина — купца. Флигель сдан под мастерскую — видны поржавевшая вывеска с намалеванными кастрюлями и самоваром, объявление с указующим перстом: «Ссудная касса». Вдали зелень сада, освещенная заходящим солнцем. Яркий, солнечный мир химика Протасова резко отделялся от мещанской, убогой обстановки мира купцов, предпринимателей и ремесленников.

Горький, побывав на репетиции, остался недоволен режиссерским решением. В пьесе конфликт развивался между «детьми солнца» и народом, а в спектакле — между «детьми солнца» и мещанством. Протасов и его окружение противопоставлялись обывательской повседневности и прислуживающим им грубым, лицемерным, черствым людям, включая и слесаря Егора, в котором режиссер увидел только пьяного дебошира. После замечаний Горького Станиславский во многом меняет режиссерский план. Театр спешит. Репетиции идут каждый день. События революции накаляют атмосферу.

Утром 14 октября 1905 года на генеральной репетиции погасло электричество — началась забастовка. На улицах загремели выстрелы. Коллектив театра подписывает письмо протеста против «возмутительного расстреливания народа, возвращающегося с похорон Баумана». После забастовки 20 октября сбор со спектакля «На дне» идет в пользу семей бастующих рабочих. 24 октября состоялась премьера.

{107} По Москве давно ползли слухи, что черносотенцы, считавшие Горького врагом «царя и отечества», а театр — «левым», готовятся к его погрому. Зрительный зал был наэлектризован. И когда в последнем действии начался «холерный бунт» — через забор усадьбы полезли статисты, артистка, игравшая Елену, выстрелила в толпу, Протасов — Качалов упал, в зале началось нечто невообразимое. Часть публики бросилась к сцене, чтобы защитить актеров от «черносотенцев», другие — к выходу. Кто-то закрыл занавес. Когда публика убедилась, что произошло недоразумение, спектакль кое-как докончили.

«Дети солнца» вызвали протест «штата из критиков». «Довольно ужасов», — истерически вопили на страницах «Русского слова» и «Нового времени», не желая видеть на сцене воспроизведение погромов и убийств, воочию совершающихся на улицах Москвы. Установилось мнение, что спектакль успеха не имел. Но он был показан 28 раз — шел почти через день. Представления «Детей солнца» и «Мещан» были прекращены. Театр был солидарен с всеобщей декабрьской стачкой.

Коллектив мхатовцев не подчинился распоряжению полиции возобновить работу после подавления декабрьского вооруженного восстания и начал готовиться к заграничным гастролям. Европейской {108} публике решили показать «Царя Федора», «Дядю Ваню», «Трех сестер», «Доктора Штокмана», «На дне».

Выступления Художественного театра в Берлине начались «Царем Федором». Успех спектакля нарастал с каждой картиной. Немецкий критик Альфред Керр писал: «То, что я видел на этом представлении, — первоклассно… Не имеешь никакого понятия о русской речи… но через две минуты уже знаешь: это — первоклассно». Обозреватели отмечали: «С впечатлением, произведенным москвичами, можно сопоставить только самое лучшее, что мы до {109} сих пор знали в искусстве изображения людей и умения распоряжаться всеми сценическими средствами…» «Шапки долой перед вами, москвичи! Вы выросли на почве современности и на почве исторического прошлого, но есть в вас нечто, что принадлежит завтрашнему и послезавтрашнему дню, что принадлежит грядущему». Отмечая великолепный ансамбль, ярко выраженную национальную специфику искусства, умение актеров не играть, а жить в образе, критики подчеркивали и то громадное влияние, которое оказывает МХТ на современное европейское театральное искусство: «Актеры и критики, декораторы и режиссеры, художники и большая публика, все сумели чему-нибудь научиться на этих русских гастролях»[[117]](#endnote-118).

Учились у русского художника Симова и его коллеги в Берлине, и учились не только на спектаклях. Виктор Андреевич вспоминает, что МХТ привез не все декорации, решив недостающие сделать на месте. Оформлением спектаклей здесь занималась специальная фирма, которая по заказу могла изготовить все что угодно. Заказчику в специальном зале показывали готовые макеты самых разных «стильных» декораций на все случаи театральной жизни. В дополнение предлагали еще массу эскизов, аппаратуру для сценических трюков — провалов, пожаров, полетов, кораблекрушений… Две тысячи рабочих и тридцать художников фирмы работали не покладая рук. Техническое исполнение заказов было на высочайшем уровне. Но в «передовой Европе» на Симова снова {110} пахнуло душной атмосферой императорской сцены. Подборки интерьеров богатых и бедных, для «Шиллера» или «Шекспира», дежурные ландшафты романтических гор или ветряных мельниц перетасовывались на все лады, «осовремениваясь» и подновляясь. Те ремесленные штампы, с которыми МХТ развернул борьбу еще «Потонувшим колоколом» и «Царем Федором», на европейской сцене процветали.

Руководители фирмы знали о «московских мейнингенцах» и смотрели на прибывших почтительно, однако — сверху вниз. Симовский макет «ночлежки», величиной с кулак, вызвал всеобщее удивление. Шикарные фирменные макеты строились огромного размера, снабжались занавесами, цветным освещением. Пришлось Симову, по просьбе фирмы, макет увеличить, сделали даже чертежи.

Проверяя, как идут дела с писанием холста — свода ночлежки, он увидел, что художники-исполнители тщательно копируют каждую точку эскиза, занимаясь «египетским трудом». Симов решил показать свой способ писания живописных полотен. Прямо в штиблетах он прошел по грунтованному холсту и, к ужасу аккуратных немцев, выплеснул на него из банок краски, размахнул потеки кистью и начал подошвой шаркать по смоченной грунтовке. Сначала художники недоумевали, затем откровенно смеялись. А когда краска просохла, все они вооружились специальной «обувью для живописи»…

Курьез вышел и с нарами для ночлежки. Симов приехал получать заказ и видит: стоят на аккуратных струганых крестовинах сооружения, напоминающие школьные парты или чертежные столы. Принесли модель. Оказалось, с нее были взяты только размеры, а «мебель» столяры сделали так, как считали нужным, и даже отлакировали нары. Пришлось идти на склад, набрать старого тесу, обрезки досок и из всего этого сколотить лежаки с изголовьями. «“Ну и пусть русские актеры валяются на скверных приспособлениях, если наши, отполированные, не нравятся” — так можно было расшифровать холодную учтивость, с которой представители фирмы провожали русских заказчиков», — вспоминает Симов[[118]](#endnote-119). Зрители Берлина, Дрездена, Праги, Вены, Франкфурта, Висбадена, Дюссельдорфа, Ганновера, Варшавы горячо аплодировали артистам и художнику. Общеевропейский успех означал признание новаторского искусства русского коллектива, его передовой роли в мировом театре.

# **{111}** Образы уходящего

Весной 1906 года, вернувшись после триумфальной поездки в Москву, театр почувствовал новую, непривычную атмосферу. Разгром революции, бездарно проигранная война с Японией стерли с небосклона либерально настроенной интеллигенции любовно вынашиваемые идеалы. На смену мечтам о свободе и демократии пришли смирение и покаяние. Усиленно ищутся тропинки, ведущие к «новой вере». Пути развития художественной культуры становятся крайне противоречивыми. Упаднические тенденции переплетаются с искренними желаниями художественно осмыслить события и настроения, переживаемые Россией. Эти блуждания не могли не отразиться и на искусстве Художественного театра. Они начались еще несколько лет назад. После «Трех сестер» были поставлены «Дикая утка» Г. Ибсена, затем — «Микаэль Крамер» Г. Гауптмана, однако символическая драма не принесла ожидаемого успеха.

Театр пытался отыскать пьесу на тему современной жизни России, но безуспешно. Тогда Немирович-Данченко пишет пьесу сам. Однако времени для тщательной разработки характеров у автора не было. Пьеса «В мечтах» (1901) получилась банальной. Тем не менее ее постановка стала примечательным моментом в творческой биографии Симова. Драматургическое несовершенство оттенило успех изобразительного решения.

Перед зрителями возник знаменитый ресторан «Эрмитаж», юбилейные торжества, трактирный обед, застольные речи. «К самой драме эти картинки почти не имеют отношения, — откровенничал рецензент, — но зато постановочная сторона замечательно хорошо представлена на сцене»[[119]](#endnote-120). Публика и критика восхищались декорациями, ставшими вполне самостоятельными. Но успех этот, по сути своей, был поражением театра — разваливался знаменитый мхатовский ансамбль. Об этом зло и метко сказал «Петербургский листок»: «“В мечтах” производит впечатление прекрасно испеченного пирога с плохой начинкой»[[120]](#endnote-121).

Столь же неудачной оказалась и постановка «У монастыря» (1904) П. Ярцева. Спектакль провалился бы полностью, если бы… не Симов. «Мне пришло в голову, — писал рецензент, — не были ли заранее написаны декорации монастырской гостиницы, но пьесы, которую можно было бы поставить при этой обстановке, не было, {112} и вот дирекция обратилась к г. Ярцеву с просьбой написать пьесу для этих декораций. Написал он эту пьесу плохо, но не бросить же декорации»[[121]](#endnote-122).

Еще большее расхождение между содержанием пьесы и оформлением, жившим на сцене самостоятельной жизнью, обнаружили другие спектакли — «Блудный сын» С. Найденова и «Иван Мироныч» Е. Чирикова. Постановка «Блудного сына» (1905) дала возможность создать эпический пейзаж. Художник показал залитую золотом заката засыпающую Волгу. Не спеша сгущаются дымчатые сумерки. Вот на воде засверкала серебряная дорожка луны. Звезд нет, но на дальнем берегу задрожали огни — то вокруг костров собрались на ужин рыбацкие ватаги. «“Блудный сын”, — пишет рецензент, — казался мне — да и мне ли одному! — неудачным текстом к великолепной картине. Хотелось временами сказать:

— Да замолчите же вы! Дайте полюбоваться лунным светом, не отвлекайте внимание от этих манящих таинственных огоньков, дайте упиться ароматом дивной весенней ночи, дайте помечтать! Я от души аплодировал В. А. Симову и от души сожалел, что наслаждаться произведением этого мастера с поэтической душою мешали г. Найденов и г‑жи Германова и Косминская [исполнительницы ролей. — *Ю. Н.*]»[[122]](#endnote-123).

Провалилась и вторая пьеса Найденова — «Стены» (1907). «Спектакль был кислый»[[123]](#endnote-124), — констатировал сам режиссер. Но и на этот раз декорации Симова изумляли: «двор был настоящий, он жил своей дворовой жизнью, как отдельное действующее лицо, — неслись звуки музыки из его окон, голоса, стуки, весенний гул, проходили гуляющие дети… А к вечеру окна его засветились, и он стал еще живее… Конторщик грелся под настоящим весенним солнцем. Оно так правдиво заиграло в сырой унылой тени колодезного дна, где он обречен жить»[[124]](#endnote-125).

После ряда неудач с современной драматургией решено было обратиться к русской классике, чтобы обрести под ногами почву. Со страстью и любовью принялся Симов за декорации к пьесе А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1906). Фамусовская Москва жила в памяти его детства, а на многих улицах еще стояли особняки, где бывали когда-то Скалозубы, Молчалины, Репетиловы, поколения графинь — бабушек, сестричек, внучек.

Полемизируя с традицией постановки этой комедии, художник задумал показать дом Фамусова широко, монументально, как образ домостроевской крепости.

Зрители видели огромную прихожую с двумя лестницами. Правая вела снизу, от входа из тамбура, рядом с которым — каморка Молчалина, а вторая — наверх, через арку в главные апартаменты хозяев. Слева по первому плану — большое зеркало, и, прежде чем удалиться, гости «крупным планом» показывались зрителю. Восхождения по лестничным маршам, огромные лари для одежды и обуви, угловая печь, тамбур с колоннами — все предоставляло бесконечные возможности для развертывания мизансцен.

В следующих картинах дом поворачивался другими сторонами, {113} раскрывая новые «биографические повести». В «портретной» домостроевский быт выпирал из золоченых рам, лез в глаза столиками, трубочницами, шкафами, софами, объемистыми креслами, столом-барометром (террариумом с лягушкой). В «гостиной» анфилада комнат, вырываясь из тумб, колонн, столов, стульев, вылетала в зал для танцев, мчалась к антресолям, затем — в карточную и снова устремлялась в дальние двери. Так в планировке распространялась и сплетня о сумасшествии Чацкого.

Декорации «Горя от ума» знаменовали дальнейшие шаги к простоте и внутренней динамичности планировок, лаконичной «укрупненной» детали, начатые в «Юлии Цезаре», «На дне».

Полемизируя с теми, кто видит в произведениях МХТ только натуралистические заблуждения или бытовые преувеличения, сторонники театра доказывают, что он раскрыл с поразительным проникновением тайный смысл комедии. «Причину этого я вижу в том, что реализм Художественного театра вовсе не тот вульгарный и неумный реализм, который определяет себя как изображение быта, а тот мудрый и желанный реализм, который ведет нас в сокровенные глубины жизни»[[125]](#endnote-126), — отмечал рецензент. Подтверждая и развивая эту мысль, С. Глаголь пишет обширную статью о постановке комедии Грибоедова, уделяя большое внимание работе художника, с восторгом описывая планировку интерьеров, и делает решительный вывод: «Перед нами новый шедевр постановки»[[126]](#endnote-127). И все же спектакль, при всех его достоинствах, лишь развивал достигнутое. Но последующие работы — «Борис Годунов» {114} А. С. Пушкина (1907) и «Ревизор» Н. В. Гоголя (1908) — стали разведкой и успехами в новом направлении.

Эта разведка в пушкинском спектакле началась с решения задачи вроде бы механической — скомпоновать пятнадцать картин так, чтобы их чередование, сопровождающееся антрактами, не только не отвлекало зрителей, но способствовало бы росту впечатления. Технические условия сцены позволили разместить на кругу сразу пять картин — уже задуманных в «нашлепках»-макетах. Разновеликую широту и высоту интерьеров и пейзажей художник диафрагмирует холстами, расписанными под парчу.

Спектакль начинается не в кремлевских палатах, отмеченных в ремарке, а на крытой паперти, ведущей с монастырского двора в храм. Воротынский и Шуйский, зло осуждающие Годунова, видны зрителям только в пролетах арок, высоко поднятых над авансценой. Фигурки заговорщиков словно бы соотнесены с могучей архитектурой и четким рельефом каменной кладки. Масштабы строения явно преувеличены — и в этом своя художественная идея. Подобным {115} приемом в нарождающемся кинематографе будут пользоваться широко, сопоставляя крупные детали и пространство, развивающееся в глубину кадра.

В образном решении «Престольной палаты» Годунова главное — колорит (ее планировка также прямолинейна). Здесь Симов демонстрирует блеск золота и яркость костюмов, иронически подчеркивая «византийскую пышность в русском преложении». Бояре по первому плану повернуты спинами к зрителям — создается эффект четвертой, воображаемой, стены, — загораживают ряды впереди сидящих и стоящих, отчего их кажется больше. Контрастом к блеску и пестроте торжественного зала восстает из темноты «Келья в Чудовом монастыре». Огонек лампады и лунный блеск в слюдяном оконце мечут тени. В углу, за печью ворочается послушник, встревоженный зловещими снами.

Масштабная деталь заменяет теперь длинный предметный ряд. Вместо «Царской палаты» (Годунов произносит здесь монолог-исповедь: «Достиг я высшей власти») художник показал лишь переход между залами — деталь дворца, — пустынный, неуютный, {116} с двумя арочными окнами, а в них — купола собора с отблесками полыхающих внизу костров. И всматриваясь в движущиеся пятна, царь приходит в ужас: «И все тошнит, и голова кружится, и мальчики кровавые в глазах…»

А в сцене «Граница Литовская» на фоне зимнего невзрачного пейзажа проезжают всадники — Курбский и Самозванец. Высоко поднятый «бережок», зрительно срезая фигуры, создает эффект езды на лошадях, а на самом деле актеры идут по опущенной части пола, и снова главное здесь — сверхкрупная подача действующих лиц, их мимики, движений, взглядов…

Вот так, будто в фильме, — то приближая изображение столь близко, что видны лишь исполнители ролей и несколько деталей, то удаляя его до панорамы, раскрывающейся за фигурами героев, — {117} развивается зрительный образ спектакля. Россыпь деталей сменилась лаконичным отбором и масштабными укрупнениями среды.

В «Ревизоре» разведка новых возможностей динамического показа многокартинного действия ограничена. Все внимание Симов перенес на отбор укрупненных деталей.

Спектакль решается как обвинительный акт миру угодничества, подхалимства, взяточничества николаевской России. Поэтому режиссер и художник аналитически подходят к созданию характерной среды. Симов рассуждает так: если место действия точно определить, то будут ясны и колорит будущего спектакля, и отправные {118} точки поисков. По тексту комедии можно установить, что Хлестаков едет из Пензы в Саратов. Но Гоголь в этих краях не был. А если приблизить действие к Миргороду — миру провинциального чиновничества, — не будет ли это точнее для декорации? И вот в двух павильонах — гостиной городничего и каморке Хлестакова — художник показывает типичный уездный быт гоголевской эпохи, как бы увиденной глазами писателя.

Уже в планировке дома городничего создавалось ощущение казенщины. Параллельно дальней стене, будто солдаты на плацу, расставлены стулья; двери налево-направо; окна — прямо с видом на забор. Желтые обои. Над дверями в рамке — указ с государственным гербом, массивные, неподъемные кресла. Во всем — тупость жизни николаевского чиновника.

{119} Но захолустный быт воспроизводился не протокольно, а с явной комедийной окраской. Это отчетливо воспринималось зрительным залом. «Порой вам казалось, что вы спите и вам приснился странный сон. Вы очутились в комнате захолустного городничего, и перед вами замелькали все эти дикие лица, все эти странные костюмы… На столе самовар. Большой, трехведерный, подержанный, помятый… белые хлебы домашнего изготовления и такой величины, что, явно, под силу только Землянике и Городничему»[[127]](#endnote-128).

Веселым диссонансом к комнате Городничего стала конура Хлестакова. Сохранившийся макет передает ироническое отношение художника к персонажу и в то же время абсолютно серьезное, не карикатурное, — о чем как раз и предупреждал Гоголь в «Уведомлении». {120} Почти половину сценического объема заняла лестница, нависшая над каморкой, придавившая ее своим деревянным величием. Мелко, суетливо лепятся в закутке лаконично рисующие ситуацию детали обстановки: одноногий стол, убогий умывальник с кувшином, дощатый топчан, нелепая картинка над ним, брошенный на ходу чемодан. В распластанное широкое окно и узкую дверь видны лестница на чердак и кривой коридор.

В обзоре художественной жизни А. Н. Бенуа отметил: «следует оказать всяческий почет Художественному театру за… очень интересную постановку “Ревизора”»[[128]](#endnote-129). Интересна она тем, что «превосходно продуманная и тщательно выполненная обстановка далеко оставляют позади себя все, что делалось в этом направлении для “Ревизора” раньше, на образцовой русской сцене… В этой большой и сложной работе несомненно властвовали хорошо понятые и прекрасно усвоенные заветы Гоголя»[[129]](#endnote-130). Газеты много писали о спектакле, подчеркивая работу художника, считая «комнату в доме Городничего настоящим большим художественным произведением»[[130]](#endnote-131)… Как истинная сатира, спектакль обращался в современность. Впечатление это «было настолько сильным, что порою становилось жутко, не раздастся ли голос блюстителя порядка и не прекратится ли представление на том основании, что {121} здесь разглашаются данные предварительного следствия»[[131]](#endnote-132). Пожалуй, это высшая похвала, которой может удостоиться театр, ставя пьесу, действие которой совершалось более чем три четверти века назад!

Для дальнейшего показа истории русского общества театр выбрал комедию А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1910).

В ней нет сильных драматических столкновений, бурного внешнего действия. Главное — слово, рисующее нравы и характеры. Сосредоточивая все внимание на актере, Симов отодвигает небольшие интерьеры на второй план, чтобы их хорошо было видно со всех сторон. И. Я. Гремиславский, сравнивая планировки «Вишневого сада» и этого спектакля, делает вывод: если в чеховских постановках они были насыщены движением, художник создавал массу опорных пунктов, то здесь они скупы, построены во всех актах на простом прямом фоне и развиваются не по диагонали, не в глубину, а фронтально. Характерный пример тому — комната в квартире Глумова (I акт). «Прямоугольный план. Углы срезаны печами, оклеенными обоями (по-московски). Посередине входная дверь, в правой стене дверь в другие комнаты. Стены пустые, ничем не отвлекают внимание, в них нет даже окон с видом на Москву. Обстановка скупая»[[132]](#endnote-133).

Следует отметить, что в макете комната Глумова выглядит еще скромнее, лишена всякого стиля. Внимание привлекают лишь бедненький шкафчик и крайне скромный деловой стол. А висящие {122} на высокой квадратной стене два портрета лишь подчеркивают унылую пустоту.

Во втором акте — зал в квартире Мамаева. Планировка снова прямоугольна, неглубока. Четыре больших окна светло-серой комнаты открывают вид на Москву, растворяющуюся в прозрачной дымке. Ломберные столы, рояль, комод с часами, стулья со светло-серой обивкой создают изящный интерьер. «Эту простейшую по форме декорацию я считаю одной из самых замечательных во всей истории Художественного театра по убедительности, ясности и жизненности, — пишет Гремиславский. — Я помню, в свое время ее сравнивали с необыкновенно красивой “кружевной” декорацией М. Добужинского к спектаклю “Где тонко, там и рвется” И. С. Тургенева (1912). И хотя эта декорация была полна поэтического очарования, все же такой убедительности и жизненной {123} правдивости, как во 2‑м действии “На всякого мудреца довольно простоты”, в ней не было. Симову всегда было чуждо стремление Добужинского и других художников “Мира искусства” к музейному ретроспективизму, к идеализации минувшего уклада жизни»[[133]](#endnote-134). Это очень важное свидетельство исследователя и соратника Виктора Андреевича. Именно социальная оценка событий определяла подход Симова к решению самых разных спектаклей, начиная с «Царя Федора». История, современность, характеры, события — все рассматривалось с позиций оценочных. Со всей очевидностью эти качества искусства Симова способствовали и созданию монументальных спектаклей «Горе от ума», «Борис Годунов», «Ревизор», «На всякого мудреца».

Необыкновенную простоту и в то же время глубину понимания Островского, его времени отмечали многие рецензенты. «Все исполнение и вся внешность проникнуты простотой, благородством и лиризмом. Это новый Островский… Художественники показали, как лиричен, глубок и тонок Островский, показали, что сила не в одном быте, показали, как дико звучит лозунг — Островский умер»[[134]](#endnote-135).

Почти во всех статьях обсуждалось новшество: в первом акте на полу комнаты проецировались тени от оконных рам, от стоящих на подоконниках горшков с цветами, от тюлевых занавесок, напоминающие о существовании невидимой — «четвертой стены» {124} интерьера. Этот прием расширял палитру выразительных средств, позволял сократить количество предметов на сцене, но сохранить эффект их присутствия.

Как известно, любой художественный прием можно довести до абсурда, и тогда он становится смешным. Именно к такому выводу и стремится привести читателей Э. Бескин: «Видны тени от оконных рам и занавесок. Недоставало только, чтобы кто-нибудь из исполнителей открывал и закрывал эти умственные окна и, протянув руку в публику, дал бы реплику: “дождь идет”, или, взглянув на потолок театра, сказал бы: “тучами заволокло”. В логической последовательности Художественный театр должен дойти и до этого… Все эти “умственные окна” оскорбляют. И бинокль зрителя, сосредоточенный на рассмотрении китайских теней поневоле падает поверх Островского. Мимо его. Мимо Островского прошел и весь спектакль»[[135]](#endnote-136). Раздаются голоса, утверждающие и другое: «Они сыграли Островского, обойдя камень, который называется “бытом”»[[136]](#endnote-137).

Подводя итог развития МХТ первого десятилетия, Н. Е. Эфрос видит главную задачу театра в том, что он вернулся к традициям щепкинского реализма, но уже без «реалистических гипертрофии» «Власти тьмы».

Поступательное движение Симова к реализму щепкинского типа, но монументальному, к обобщенной образности, рождающейся на основе богатой фантазии, знаний истинности страстей и потому убеждающей внешней простотой, являет спектакль «Живой труп» (1911).

{125} В нем принципы целостного, динамичного, остроконтрастного сопоставления сюжетных картин находят особо яркое воплощение. Важно и другое: уверовав в эмоциональную выразительность лаконичной детали, художник остается верен испытанному принципу — сбору натурного материала.

Чтобы проникнуться трагическим одиночеством честного человека, образ которого воплощен в пьесе, чтобы прочувствовать атмосферу, в которой Толстой работал над своим последним драматическим произведением, Симов посещает осиротевшие Хамовники. С особым настроением вглядывается он в комнаты, мебель, вещи семьи Толстого. Художник только что вернулся из Астапова, где писал этюд комнаты, в которой великий писатель провел последние дни жизни. Обдумывая пьесу, Симов приходит к выводу о необходимости сопоставить в спектакле два полюса жизни. Федю Протасова не грела домашняя обстановка — в ней все чисто, прилично, нравственно, однако нет «изюминки», не чувствуется внутренняя спайка членов семьи. А у цыган — наоборот: внешне безалаберно, зато льются горячие песни, задушевно. И еще противоположные пары задуманных интерьеров: комнаты, куда переехал Федор Протасов, и грязный трактир; камера судебного следователя и коридор суда. Контрасты их невелики, главное — выразить унылую казенщину. Прочерчивая «парность» ведущих моментов, акцентируя из двенадцати картин главные, Симов разрабатывает движение драмы в зримых формах, решая спектакль пока что самостоятельно. (Режиссеры заняты другими работами.)

Немирович-Данченко, впоследствии ставивший спектакль со Станиславским, {126} отметил: декорации «Живого трупа» «умилительно прекрасны. И готовы все с полной обстановкой»[[137]](#endnote-138). Это замечание, высказанное меньше чем за два месяца до премьеры, свидетельствует не только о большой самостоятельности Симова, но главное — о его великолепнейшем понимании требований режиссуры, о творческом единстве со Станиславским и Немировичем-Данченко.

Произведение Толстого глубоко психологично и в то же время написано очень просто. «Чеховский стиль здесь совсем не подходит», — замечает Симов. И ставя себя на место Феди, мысленно {127} «вдвигает» его даже в те картины, где он не участвует, понимая роль декорации как сложного аккомпанемента главной мелодии спектакля: спускаясь по ступенькам общественной лестницы, Федя одновременно подымается до самопожертвования, его пуля убивает людскую ложь и воскрешает жизненную правду. Толстовская простота заставляет художника искать точные детали-образы, планировки-формулы, смонтированные на кругу, — части единого целостного мира.

Пьеса, состоящая из двенадцати картин, по замыслу Толстого, рассчитывалась на сцену с вращающимся кругом. Однако не только поэтому планировки интерьеров получают форму треугольников — можно разместить и прямоугольники, и трапеции, и многогранники — техника сцены позволяет осуществлять самые быстрые «чистые перемены». Но диагональные планы дают большую возможность построениям не эпических мизансцен, что свойственно истории, а энергичных, импульсивных экспрессионистских, свойственных современности. Именно этот характер планировок дает и актерам возможность легко, естественно соблюдать и все требования театральности: обзор со всех точек зрения, поворот к зрительному залу, свободное общение друг с другом.

Ремарка к первой картине скупа: «сцена представляет маленькую столовую». Чтобы в декорации угадывалась биография дома, Симов строит интерьер, учитывая и его первоначальный вид, и сегодняшний, {128} когда Протасовы живут довольно стесненно. В макете эта биография еще прочитывается с трудом, неоправданно огромная по размерам картина, висящая в тяжелой раме, забирает слишком много внимания. В окончательном варианте — на сцене — появились пилястры, напоминающие о былом величии дома, а одна из дверей обрела откровенный вид времянки, второпях приткнутой к тонкой перегородке. Уменьшилась в масштабах висящая картина, зато появилась перед ней шикарная люстра, еще раз акцентируя внимание на остатках дорогого убранства.

Прежде чем разработать второй интерьер — «У цыган», художник отправился в один из районов Москвы, где жили цыганские семьи. Мотивом для декорации послужили подлинные комнаты, в которых хозяева принимают гостей. Характерные черты их — дощатая перегородка, не доходящая до потолка, отделяющая «показную» сторону жизни от семейной, и — большой диван. Центр внимания находился не в зрительных впечатлениях, а в «слуховых». Именно поэтому из первоначального макета убрали окна и сделали выход в переднюю, а большой диван с раскинутым над ним, словно крылья, цветастым платком, сместили влево на фон чистой плоскости стены. Диван располагал «к тихому углублению». Лежать с закрытыми глазами и слушать до самозабвения. У цыган не по-домашнему, зато «душа нараспашку».

Особенного внимания требовала «Квартира скромная у Феди». В ее образное решение легли впечатления от Рязани, куда Симов ездил к писателю Чирикову. Тогда в городе удалось посмотреть старый дом — живую иллюстрацию к «Старосветским помещикам». Квартира Федора Протасова могла быть такой, однако безмятежный уют Симов разрушает, вдвигая в центр комнаты высокую черную печь, обитую железом, и подслеповатое, высоко прорезанное окно. Бытовые несуразности создали ощущение неудобства, тяжести, случайности жилища.

«Грязная комната трактира» делалась также с большим увлечением. Перед взором художника прошла целая вереница харчевен {129} и кабаков, перевиданная во время блужданий с этюдником. Но хотелось дать такую «внутренность», чтобы зритель поморщился, а через некоторое время перестал бы замечать и голое окно, и разнокалиберные стулья, и тускло-серые оштукатуренные стены. Вещи здесь меняются только в том случае, если ломаются, об удобствах посетителей не заботятся, да и публика заходит невзыскательная. Именно в такой обстановке под пьяный говор и канареечные трели льются иногда задушевные речи, которых в других условиях, пожалуй, человек и не скажет.

Однако от первоначального образа, зафиксированного в макете, пришлось отказаться: слишком маленькое оконце, забранное мелким переплетом, толстенная стена воспринимались нарочитыми; комната смахивала на тюремную камеру. Из подвала трактир вывели в сводчатое помещение первого этажа. Пологие арки создали видимость уюта и одновременно стиснули пространство, будто клещами. В дальней комнате, где пол слегка приподнят, за столом в тусклом свете, падающем из окна, маячит своя пьяная жизнь.

Контрастом к грязному трактиру — «Терраса в деревне». Несколько белых колонн на фоне темной сочной зелени, залитых щедрым солнцем, создают ощущение легкого безмятежного счастья Это {130} ощущение усиливается россыпью рефлексов на белой мебели и светлых изящных костюмах.

В декорации «Камера судебного следователя» важное место заняла точная деталь, найденная еще в макете, — старые полки, скривившиеся под тяжестью пузатых папок, перевязанных веревками. Они определили характер тоскливого казенного заведения. Последняя картина — «Коридор суда» — спланирована почти параллельно рампе. Здесь три двери. Левую, самую главную, Симов срисовал с натуры — она вела в знаменитый Митрофаниевский зал, названный так после громкого процесса — слушания дела игуменьи Митрофании, которую защищал знаменитый Плевако. Художник рассчитывал на то, что у зрителей эта яркая особенность вызовет ряд ассоциаций с современностью.

В планировочном плане картина выпадает из ансамбля — она не треугольна. Гремиславский выдвигает предположение, что так сделано под влиянием режиссуры. И в самом деле, по сохранившемуся макету видно иное решение: художник «сталкивает» два коридора, и, выходя на зрителя, они образуют перспективу казенного помещения с массой дверей. «Эта исключительная по своему остроумию планировка, вероятно, повлекла бы за собой большое динамическое построение массовой сцены и отвлекла бы тем самым внимание от финальной точки пьесы — сомкнувшегося “круга жизни” Федора Протасова, — считает исследователь. — Подчинение режиссерскому замыслу обусловило прием более простого плана последней картины»[[138]](#endnote-139).

{131} Спектакль завершал показ широких полотен жизни России, ушедшей и уходящей. Высокую оценку новой работе театра давала почти вся пресса[[139]](#endnote-140). Лучшим по точности и лаконизму можно считать вывод Н. Эфроса: «Когда-то театр заботился о внешнем богатстве своей сценической правды. Он вырос. В “Живом трупе” он уже ищет лишь богатства внутреннего, лишь им дорожит, лишь им хочет победить зрителя»[[140]](#endnote-141). Казалось бы, и художник, и театр — на подъеме. Но именно в годы 1907 – 1912 созревает ситуация, обусловившая уход Симова из Художественного театра.

# **{132}** Перекрестки

Параллельно с русской классикой МХТ ставит и современную драматургию. Он внимательно прислушивается к каждому новому слову, пытаясь не уходить от насущных проблем дня. В адрес театра все чаще раздаются громовые проклятья критики, выдвигающей против «устаревшего» бытовизма новую театральную эстетику. Поэт В. Я. Брюсов в статье «Ненужная правда» призывает отказаться не только от «копирования жизни», но и от всякой связи с действительностью вообще. Осмеивая жизненные мизансцены Художественного театра, подчеркивание «четвертой стены», шумы, звуки, колыхание занавесок, Брюсов ставит цель — создать новую драматургию — новый символический театр, не связанный с буднями жизни. В журнале «Весы», задача которого, по определению редакции, борьба против «мертвящего влияния материализма в искусстве», — поэт Вяч. Иванов «старому театру» программно противопоставляет «новый» — религиозный по содержанию, условный по форме.

И внутри театра обнаруживается борьба между исконным стремлением МХТ к реализму, социальной тематике и влиянием символизма, подменяющего образ отвлеченным понятием, характер — условной схемой, живую действительность — ирреальностью. Симов не хочет, да и не может в силу своего воспитания и эстетической веры, оторваться от конкретной реальности. Он видит, чувствует и приемлет сценическую атмосферу только в конкретной бытовой, а не декларируемой среде. Живая натура для него — неиссякаемый источник, питающий творческую фантазию, и эталон сценической правды, и панацея от ложнотеатрального, напыщенно-бутафорского. Еще в 1900 году, создавая декорации к спектаклю Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», он показал «подлинную Скандинавию», тщательно разработав, что видно по сохранившемуся макету ко второму действию, — дикую горную местность с водопадом, озером, круто поднимающейся тропинкой. Конкретным, а не отвлеченно-символистским стал и пейзаж третьего акта, передающий холодное безмолвие горных высот. «Натуральная» игра актеров, реалистические декорации шли вразрез с особенностями стилистики и содержанием пьесы Г. Ибсена.

Стремясь к передаче жизненной правды, а не отвлеченных идей, развивающихся в отвлеченном пространстве, «заземляет» Симов {133} и другие пьесы Ибсена — «Привидения» (1905) и «Бранд» (1906). Однако в декорациях «Бранда» следует отметить дальнейшие поиски выразительных вертикальных планировок.

По сохранившимся макетам хорошо видно, как реально и в то же время с полным блеском фантазии разрабатывается рельеф гор. Персонажи — путешествующие туристы — должны карабкаться по обрывам, спускаться по кручам, совершая поистине акробатические номера. Даже отвлеченную «вечную» природу художник насыщает — как и в чеховских спектаклях — психологическим содержанием. Искусно пользуясь тюлем, декоратор скрадывает контрасты цветотоновых переходов, добиваясь ощущения воздуха, далеких гор, объятых пламенем заката.

И снова «конкретное» искусство художника уходило в сторону от «отвлеченной» символики. Не без ехидства рецензент отмечает: «“Бранд” борется за свое первенство с живописью…»[[141]](#endnote-142). Не принесли успеха театру и другие символистские спектакли — «Росмерсхольм» (1908, художник В. Е. Егоров) Ибсена и «У царских врат» (1909) К. Гамсуна. По общему мнению, заземлил МХТ и русскую символистскую драму «Анатэма» (1909) Л. Н. Андреева. Но об этой работе Симова следует поговорить подробнее — ее просчеты особенно показательны.

В трагедии героя драмы — Давида Лайзера, все свои богатства отдавшего толпе, можно видеть борьбу с евангельской проповедью смирения и умиротворения. Драма отрицала альтруизм, рождая мысли о бессилии человека перед Роком, о ничтожности нищих масс, способных лишь растоптать благородные порывы Личности. Пьеса откровенно пессимистична. Но в ней есть сцены с яркими зарисовками быта некоего «большого людного города». Именно эти моменты и привлекли внимание Немировича-Данченко, увидевшего в пьесе «вопль мировой нищеты», «вопль к небу всех голодных»[[142]](#endnote-143). Однако подобное — социальное — прочтение драмы не понравилось Андрееву. На репетициях дело доходило до споров, когда автор и режиссер «чуть не с кулаками бросались друг на друга». Но именно эти социальные мотивы стали ключом к воплощению пьесы и для Симова. Только в прологе и эпилоге декорация выражала нечто инфернальное: железные «врата, угнетающие землю своею неимоверной тяжестью», за которыми «в безмолвии и в тайне обитает начало великого бытия, Великий Разум Вселенной». Даже следуя авторской ремарке, Симов и тут вводит свои, вполне земные, мотивы. Об этом достаточно ясно свидетельствует описание декораций: «внизу — тьма и скалы, вверху — что-то золотое, сверкающее, заключенное в рамы, напоминающее отдаленно какие-то святыни, какие-то иконостасы, царские врата. А между этой нижней тьмой и верхним светом стоит, огромно возвышаясь и занимая весь центр, “Некто, хранящий заветы”. Он словно сросся с окружающими его скалами, и каменными кажутся широкие складки его одежды, и не видно лица его, лишь блестит огромный и тяжкий меч, на который оперся он, а гигантские крылья его закрывают путь в светозарное царство. {134} Он наверху. А внизу, как пресмыкающийся червяк… ползает Анатэма»[[143]](#endnote-144).

Особенно сильное впечатление производила картина бедного района города. У заставы приютилось несколько еврейских, греческих и русских лавчонок, где продают содовую воду, «боярский квас», семечки. Ощущение нищеты, беспросветной жути голодного края усиливается ярким солнцем, которое заливает палящим зноем далекое море, убогие хибары бедноты, перечеркивая их синими густыми тенями… Декорации отрицали мистику, замыкая действие в реальные жизненные условия. Это разрушало символику, низводило глобальные проблемы до «местечковых».

Однако декорации убеждали своей правдой, своей достоверностью и точным социальным адресом. Один из зрителей восторженно отмечал: «Непередаваемо правдивы и живописны в своем убожестве две картины на рынке и в конце города. В качестве провинциального гастролера, скитавшегося столько лет по закоулкам России, я не раз видел такие картины»[[144]](#endnote-145). Убедительными, обобщенно-значительными были и другие эпизоды: богатая вилла Лайзера на берегу моря, его кабинет, в окнах которого полыхали зарницы костров тысячи нищих, ждущих подаяния. Особенно сильно трагизм героя подчеркивался в финальной сцене. Море — зримое воплощение необъятного мира страданий и вечного одиночества, голая скала, старая осыпающаяся стена, черные кипарисы… Сюда, скрываясь от разъяренной толпы, прибегают Лайзер и Анатэма. Вскоре через стену и в проломы лезут обезумевшие нищие, они кричат, ползут, просят, требуют, угрожают, швыряют камни. Бушует гром, от черных клубящихся туч море {135} темнеет, вдали показывается кровавое солнце и скрывается. В сумеречной темноте грохочет торжествующий смех Анатэмы.

Художественный театр «пришел на помощь автору и сочинил такую интересную раму для его картин, что, пожалуй, под пьесой можно было подписать несколько фамилий… И все они внесли кое-что свое. Не будь такой помощи, декадентскому злому духу пришлось бы окончательно провалиться»[[145]](#endnote-146), — иронизировал рецензент. А позже, оглядываясь на пройденное, Станиславский скажет: успехи театра не шли дальше декораций, которые отвлекли режиссера от внутренней актерской сути, — а потому художественники не прибавили этим спектаклем для себя ничего нового. И делал вывод: оторвавшись от реализма, артисты почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами. Символика оказалась мхатовцам не по плечу. Но, быть может, была и другая причина, почему никогда «белые кони Росмерсхольма» не станут для Художественного театра тем, чем является для русского человека поверие хотя бы о колеснице Ильи Пророка. Причина эта — «чисто национального характера»[[146]](#endnote-147).

«Художественники», как и большинство талантливых деятелей искусства, мечутся в поисках новых средств выражения тем «предвозвестия», тревожного ожидания грядущего, жгучей жажды «красоты» и трагических конфликтов жизни.

Тридцать восьмое представление «Анатэмы» не состоялось. Под нажимом духовенства Столыпин издал циркуляр о запрещении представлений пьесы[[147]](#endnote-148). Реакция свирепствует. Множатся настроения {136} неверия; модные поэты воспевают сжигаемые идеалы, а прозаики подчеркивают в человеке биологическое, звериное начало. Философствующие элементы высмеивают символистов, выдвигая вместо «утешительной смерти» сильную личность, властителя земель и даже вселенной. Эгофутуристы и футуристы славят бездумность первобытного человека и анархию. А. Н. Толстой в романе «Хождение по мукам» метко определяет смутное предвоенное время: «Разрушение считалось хорошим вкусом, неврастения — признаком утонченности. Этому учили модные писатели, возникавшие в один сезон из небытия»[[148]](#endnote-149).

Однако во всей фантасмагории течений начала века было бы неверным не видеть и развитие новых тенденций реализма вообще и в театрально-декорационном искусстве — в частности.

Несмотря на то что в 1904 году журнал «Мир искусства» перестал издаваться и объединение распалось, его эстетика набирала силы, сплачивала «по интересам» крупные художественные индивидуальности. «Мирискусники» регулярно устраивают выставки, некоторые выступили в 1905 году даже с политическими произведениями (в основном графики), активно работают в театрах, как правило, музыкальных. После триумфа в Европе Художественного театра «русские сезоны» оперно-балетных представлений, организуемые С. П. Дягилевым в Париже с 1907 года, снова потрясают публику. Они открывают Европе русскую национальную {138} музыку, оперу, балет; Шаляпина, Карсавину, Нижинского, Анну Павлову; декорационную живопись Головина, К. Коровина, Рериха, Бенуа, Бакста, Серова…

В изобразительном искусстве начала века активно формируются и другие творческие объединения. Одно из крупнейших — «Союз русских художников» (1903) выдвинул программу живописного постижения мира. Не отказываясь от социального содержания искусства, художники стремятся насытить свои полотна многокрасочностью, обостренно-эмоциональным восприятием натуры. Произведения М. А. Врубеля, А. Е. Архипова, С. В. Иванова, Б. М. Кустодиева, Ф. А. Малявина, А. Я. Головина, К. Ф. Юона, {140} И. Э. Грабаря и многих других обозначают новый этап в развитии «живописного реализма».

В 1910 году объединение «Мир искусства» возрождается, однако с иной программой. Если в 1898 – 1903 годах его участники ниспровергали устои передвижничества, то теперь — противостоят нарождающимся антиреалистическим течениям.

В 1909 году М. В. Добужинский осуществляет во МХТ постановку «Месяц в деревне» И. С. Тургенева. Знаток усадебного быта, он создает на сцене живописно-гармоническую среду жизни тургеневских {142} персонажей. В отличие от подобных же спектаклей чеховского плана, эта среда менее детализирована, подчинена яркому колориту. Казалось бы — режиссерам МХТ радоваться расширению палитры выразительных средств. Но в процессе работы над вторым спектаклем — «Провинциалка» — вспыхнули принципиальные разногласия. Станиславский, обобщив опыт художников-живописцев, выступил против их засилия в театре, увидев опасность в том, что они превращают актера в манекен для демонстрации костюма, а лицо — в полотно для живописных упражнений. А «мы жаждем навсегда слиться с истинным художником, который полюбит и поймет высокие миссии театра и нашего сценического искусства»[[149]](#endnote-150). Спор возник не случайно: столкнулись две эстетические системы, принципиальные взгляды на роль художника в театре, два подхода к созданию средствами изобразительного искусства внешнего образа спектакля.

Мирискусники возродили в театре «праздник для глаз», но его условность соответствовала больше оперно-балетным спектаклям, бесконечно далеким от насущных задач, выдвигаемых все обостряющейся социальной борьбой. В живописном пиршестве их спектаклей отчетливо слышались ноты безвременья, потери идеалов, жесточайшего разочарования. Об этом исчерпывающе сказал Б. В. Асафьев: для них и сама жизнь, и все в жизни стало декорацией, узором, в оболочке которых проявилось глубоко трагическое. Даже «Головин принадлежал к числу таких, и содержание {143} его праздничности нет‑нет да и раскрывало за прелестными мелодиями и гармониями живописных узоров суть свою: психику эпохи лицедеев, “Пира во время чумы”!»[[150]](#endnote-151)

Симов не мог, да и не хотел ломать свой творческий метод, однако с интересом присматривался к деятельности художников новой формации. Когда Станиславский пригласил в организованную им студию, а потом и в театр Сапунова, Судейкина, Денисова, Ульянова, Егорова и других, — Симов остался «на своем посту, продолжая делать оформление спектаклей, отвечающих его склонностям. Он является также постоянным справочником и консультантом по всем техническим вопросам. Без его участия не обходится и приглашение новых художников для отдельных постановок»[[151]](#endnote-152), — вспоминал Н. П. Ульянов.

И все же Симова постепенно отодвигают в сторону. Вроде бы его искусство себя исчерпало. Нужны новые художественные идеи, а они смогут вырасти только на обломках «бытовизма» и «жизнеподобия». Если раньше в сражениях МХТ за правду сценический прием прятался, то теперь возводится в ранг содержания. Молодой Егоров в спектакле Л. Андреева «Жизнь Человека» (1907), дематериализуя предметный ряд, на фоне черного бархата белыми и золотыми шнурами очерчивает контуры предметов и фигур персонажей. В «Драме жизни» (1907) К. Гамсуна Егоров и Ульянов ищут «антибытовое» в примитивных рисунках, в необычности перспективы, в сумятице теней, создающих особую атмосферу, лишенную реальных связей. Приглашенный для постановки «Гамлета» (1911) английский режиссер Г. Крэг заменяет предметный мир высоченными ширмами, «дематериализующими» пространство, обозначающими государство призраков, борющихся с материальным миром…

Симов решительно не приемлет условные приемы. Его искусство психологической правды требует не отвлеченного декорирования сцены («идея добра», «идея зла»), а создания конкретного «места страдания» людей, обладающих «объемными» житейскими биографиями. В то же время он не проходит мимо достижений живописцев, обогативших сценическую палитру живым, вибрирующим цветом. Симов всегда был скуп в разработке колорита. И вот, словно беря реванш, он особое внимание уделяет краскам. Об этом свидетельствуют декорации «У монастыря», «Блудный сын», «В мечтах», особенно к русской классике. А спектакль К. Гамсуна «У жизни в лапах» (1911) художник откровенно строит на цветовых контрастах. Квартира перекупщика-коллекционера утопает в желтой гамме, напоминая отблеск золота. Насыщенность цвета усиливают драпировки и черная бархатная куртка хозяина. Второе действие происходит в саду. Авторская ремарка подробно растолковывает обстановку. «Несколько лет назад я с жаром ухватился бы за этот-лабиринт всевозможных деталей», — говорит Симов. Но теперь — пройдя опыт «Бориса Годунова», «На всякого мудреца», художник иначе видит возможность создания атмосферы. Богатая вилла показывается частично; {144} угол террасы, высокая решетка, на которой полыхают осенние листья, арки, ведущие в сад, и черное небо с яркими звездами. На столе искрится хрусталь — бокалы и вазы освещаются оранжевыми, зелеными, лиловыми лучами сквозь цветные квадраты стеклянной двери. В цветовую симфонию вплетаются *яркие* платья хозяйки, костюмы гостей.

В последнем акте главное цветовое пятно — ярко-оранжевый диван, оттененный шкурами белых медведей, букетами цветов и мертвящим светом дугового фонаря за окном. Для создания таинственности, в темной нише комнаты светились фосфорические зеленые огоньки. «Могло показаться, что из мрака загадочно смотрит сфинкс, у которого в лапах судорожно бьется жизнь человека». Прием подсказан воспоминанием о мастерской Франца Штука, где Симов видел картину с изображением мистического зверя.

Спектакль вызвал шквал откликов. Особенно взволнованно выступил Н. Эфрос: «Театр Чехова, театр полутонов и настроений, нежнейших оттенков и тончайших намеков, обвеянный тихой, бледной лаской вишневого сада, напоенный задумчивой, грустной поэзией озера, на котором охотник подстрелил белую чайку… вдруг отдал себя звукам громким до крика, до барабанного {146} боя; краскам ярким до ослепительности, до наглости… Театр, поднявший знамя бунта против “театральности”… вдруг широко распахнул двери перед этой самой “театральностью” и на ней, как главной базе, обосновал свой спектакль… Точно Левитан или Борисов-Мусатов стал писать, как Малявин или Сарьян… Зритель заволновался совсем непривычно, что выбит он изо всех колей, что его ошеломило, ослепило, оглушило, врасплох захвачена его впечатлительность!»[[152]](#endnote-153) Один из рецензентов, поддерживая Эфроса, подчеркивал: «Московский корреспондент “Речи” писал о чисто малявинской силе и стихийности всего спектакля, — это лучшее, что можно сказать об обстановке, в которой догорали последние огни женского сердца. Какая-то дикая, безумная {147} игра света и тени…»[[153]](#endnote-154) Но как бы ни хвалили декорации, спектакль в целом не поднялся до символа современной жизни, как задумывался. Он обернулся цветастой мелодрамой, или, по выражению одного критика, «зоологической трагедией», и можно, пожалуй, добавить, — в упаковке ложнодекоративного истерического экспрессионизма.

Пытаясь уйти от самого себя, Симов шел к эклектике, что знаменательно и для коллектива художественников. Со всей очевидностью это выявилось в «Братьях Карамазовых» (1910) Ф. М. Достоевского[[154]](#endnote-155).

Инсценировки произведений писателя создавались давно, однако только МХТ осмелился не превращать прозу в пьесу, а сыграть {148} роман. Опыт многокартинного спектакля — «Борис Годунов» — подготовил для этого хорошую почву. Чтобы сохранить «главы», решено давать спектакль два вечера и ввести чтеца от автора, наделенного особой властью: он может останавливать действие. И тогда, в нарушение правдоподобия, актеры застывают на месте. Зрители получают возможность слушать описания, восстановить сюжетную канву, запомнить важную подробность — то, что не смогли вместить рамки сценического действия.

Спектакль задуман без обычных декораций, актеры играют на фоне сукон. Прием не новый. Им пользовался еще в учебно-педагогических спектаклях Филармонического общества Немирович-Данченко. На этот раз принцип подсказал Лужский, он {150} ввел и чтеца от автора. Задачи Симова — создать лаконичный образ, раскрыть самые характерные черты интерьеров. Слева, на авансцене, стояла кафедра. На ней под зеленым абажуром загоралась лампа, освещая книгу, привлекая внимание к чтецу. Во время его выступления малый игровой занавес закрывался, круг сцены поворачивался, готовилась новая смена предметов. Как известно, М. Горький резко высказался в адрес МХТ, упрекая театр в проповеди идей непротивления злу, уходе в узкопсихологические вопросы, в безотрадных выводах о бытие.

Актерское искусство в спектакле признано высшим достижением {151} сценического реализма, а в оценке постановочных принципов мнения расходятся. «Разве не подвижничество отказаться от тех самых декораций, которым так поклонялся театр?»[[155]](#endnote-156) — спрашивал рецензент и получал довольно решительный ответ: «С самым принципом постановки, — с этой серой, очень неприятного тона занавеской, которая висит в продолжение всех двух дней, — я совсем не согласен. Здесь опять скорее “трюк”, и вдобавок неудачный. Декорации, очень простые, но и очень характерные, были бы во сто раз лучше», — писал А. Бенуа[[156]](#endnote-157).

И сам режиссер, понимая промахи спектакля, впоследствии признавал: «“Карамазовых” мы поставили на одном фоне. Это слишком педантично. Надо ставить одни картины на фоне, другие натуралистично, с потолком и карнизами, третьи — чуть не просто живые картины, четвертые — синематографом, пятые — балетом»[[157]](#endnote-158).

Чем крупнее были актерские достижения, тем сильнее били по нервам болезненные переживания героев Достоевского, уводившие зрителей от истинных страстей многотрудного кризисного времени. Но и в этом МХТ — дитя эпохи. Александр Блок сказал замечательно: театр «мучился муками своего времени и радовался его радостями, и его достижения и его ошибки — одинаково {152} велики, потому что эти достижения и ошибки — кровные, трудные, живые»[[158]](#endnote-159).

Постановка «Екатерины Ивановны» (1912) Андреева стала еще одной уступкой театра настроениям неверия, ненужности всякого сопротивления. Писатель хотел доказать пьесой неизбежность утраты веры в человека, его бессилие перед социальной ложью. Симов оформил спектакль с присущей художнику добросовестностью, придерживаясь «серьезного и жизненного тона своих лучших реалистических достижений». Однако фальшивая идея не вдохновила коллектив. Тихой элегией прозвучали слова Л. Гуревич, обращенные к Художественному театру и к его первому художнику: «Современный театр, как целое, в своих чудесных декоративных уборах как будто никуда уже не движется, внутренне не живет, а лишь доживает старое»[[159]](#endnote-160).

Неудача целого ряда спектаклей не проходит бесследно. То, что заключалось в глубине искусства художественников, что составляло {153} основную, общественно-политическую линию репертуара, по словам Немировича-Данченко, — таяло. Симов чувствует это остро, даже болезненно. Последние работы театра и собственные глубоко разочаровывают художника. И вот, приняв предложение режиссера К. А. Марджанова, с которым он подружился, создавая спектакль «У жизни в лапах», Виктор Андреевич уходит из МХТ строить новый — «Свободный театр» (1913).

Пятнадцать лет отдал Симов Художественному театру. Бунтари, начавшие с раздвижного занавеса и сбора подлинных предметов старинного быта, создали свою театральную эстетику, свой театр, свои принципы декорационных решений, оказав решительное влияние на развитие национального и мирового театра. Авторитет художественников стал высок необычайно. Даже в императорских театрах появились спектакли, отличающиеся исторической точностью, жизненным правдоподобием декораций. Особенно сильное влияние МХТ оказывает на А. П. Ленского. Он пересматривает {154} роль декоратора в спектакле, особенно на сцене Нового театра, где создает ряд постановок в творческом соревновании с МХТ. Но условия, в которых работает Ленский, не дают возможности реализовать замыслы полностью.

Под влиянием МХТ рушится и «баррикада из классиков» — контора императорских театров приглашает К. Коровина, Головина и других прославленных живописцев для руководства декорационной частью. Создавая спектакли, они развивают на оперно-балетной сцене принципы ансамбля — единства музыкальной драматургии, живописи, танца, пения.

Постановочные принципы МХТ развивают молодые художники театра Комиссаржевской. А новые открытия на опыте МХТ пришли тогда, когда искания Головина спаялись с программой В. Э. Мейерхольда, их спектакли продемонстрировали «такое же {155} органическое сращивание задач режиссуры и декорационного искусства, ставшего в подлинном смысле изобразительной режиссурой, какое было достигнуто Станиславским и Симовым»[[160]](#endnote-161), — отмечает историк декорационного искусства М. Н. Пожарская. По отзывам прессы разных стран, очевидно влияние МХТ и на многие театры мира.

Примечательно и другое: опытом МХТ эпигоны пользуются, как щитом, прикрывающим заскорузлую рутину. В разных городах империи появляются афиши, сообщающие о постановках, сделанных «по мизансценам и декорациям Художественного театра». Эпигоны, не понимая сути новаторских исканий МХТ, механически подражают внешним чертам спектаклей. Не обходится и без {156} курьезов. А. Таиров вспоминал: в Передвижном театре в 1907 – 1908 годы на сцене сооружалась почти целая квартира из настоящих бревен, не меньшей толщины, чем те, из которых в деревнях складываются избы. «Театр был передвижным, и все эти бревна возились из Петербурга в Харьков, из Харькова в Вятку и т. д. — и все для того, чтобы стены, боже упаси, не зашатались от прикосновения актера»[[161]](#endnote-162). Газеты рекламировали абажуры, головные платки, накидки, точно такие, как в «роскошной» обстановке художественников.

Программа «Свободного театра», в который уходил Симов, во многом повторяла мхатовскую, и в первую очередь — в единении воли режиссера, художника, актеров, в особой этике коллектива, хотя и разрабатывалась как протест против «затишья» в Художественном театре, против его «будней». Молодой коллектив хотел выглядеть значительно «левее» МХТ, острее в сценических {157} приемах, в средствах художественной выразительности. В его программе значилась борьба с рутиной и утверждение своей праздничной театральности. Марджанова и Симова влекла мечта о синтетическом театре, где может воплотиться мечта о яркой, но реалистической фантазии.

И снова вроде бы все повторяется — театр начинает сезон в «Эрмитаже», где пятнадцать лет назад раздвинулся занавес Художественно-Общедоступного.

На открытие выбрали оперу М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Это первая попытка сценического воплощения не законченного композитором сочинения. Чтобы шире раздвинуть рамки показа типов и ситуаций, в клавир вмонтировали еще и текст Гоголя. Режиссер и художник не на словах, а на деле заявили о привязанности к мхатовским традициям. Постановщик спектакля А. А. Санин поехал на Украину для сбора материалов.

Новаторство театра выглядело весьма относительным. На сцене всего-навсего добросовестно воссоздавались «жанровые картины». В прологе спектакля — «У моста» — показывалось утреннее пробуждение природы: первые лучи восходящего солнца, свет зари на плакучих ивах, слышалось журчание ручья и, наконец, скрип медленно двигающегося на ярмарку воза, который тянут огромные неуклюжие — живые! — волы. Во втором акте — хата, двор с плетнем, утонувшим в крапиве. Финал спектакля — «Ночь на ярмарке»: под возами и заборами укладывается спать, похрапывает утомленный люд. Лирические сцены прерываются появлением испуганного Черевика с горшком на голове и Хиври. Но вот паника проходит, слышится гопак. В вихрь танца втягивается вся ярмарочная братия — калейдоскоп типов. Постепенно все стихает; на фоне замершей перед восходом солнца природы — силуэты влюбленных — Параси и Грицька. Жанровые сцены старинного украинского быта расцвечивались острохарактерными персонажами, подчас даже ярко-театрально.

Вокруг спектакля вспыхнули споры. Обиженный на Марджанова Станиславский, тем не менее, пишет дочери: «Впечатление великолепное… И несмотря на конкуренцию — на душе было весело и отрадно… Успех большой и освежающий. Опять веришь в театр и в его силу»[[162]](#endnote-163). Писатель А. Н. Толстой в интервью отметил: «Я вынес из спектакля весьма двойственное впечатление… с одной стороны, прекрасный, здоровый реализм, с другой — настроеньице, устремленное в ненужное отжившее декадентство… Но в общем — спектакль очень интересный, любопытный»[[163]](#endnote-164).

Параллельно «Ярмарке» театр готовит вторую премьеру — «Елену Прекрасную» — оперетту Ж. Оффенбаха. Стремясь осовременить примитивный сюжет, Марджанов переносит действие в разные эпохи — Древнюю Грецию, времена Людовика XIV и современную Россию. Сюжетное однообразие режиссер хочет побороть нарочитым обострением форм и приемов.

Античность обозначается контуром этрусской вазы, воздвигнутой в два этажа. Каждый — согласно классическим образцам — «расписан»: {158} в соответствующих позах стоят актеры. С аккордами музыки «рельеф» оживает — актеры начинают разыгрывать известнейший мифологический сюжет.

В следующем действии сюжет проигрывается персонажами из восемнадцатого века. Симов словно бы в карикатурном рисунке показал огромную пружинящую постель. Она — игровая площадка и для танца амуров, и для амурных проделок «загнившей аристократии». Из складок балдахина верхом на лебеде появляется Парис в обличий маркиза, затем в действие вступает Калхас, ставший кардиналом…

В финале показан курорт на юге России. Беззаботное веселье олицетворяет карусель, — вертятся лошадки, колясочки, фонарики. Иногда движение замирает, и в ширмах, отделяющих поочередно «ячейки» карусели, разыгрываются эпизоды. Парис на этот раз — летчик, Елена — светская львица, Калхас — молодой курортный лекарь, Ахилл — генерал…

Симов создал веселую среду. Каждый предмет в ней — характерная примета эпохи и — улыбка, ирония, а подчас — злая ирония. В сохранившихся эскизах костюмов видна та же шутливая легкость, соединение стилизованных образов с современными бытовыми чертами, что усиливает комический эффект.

Спектакль вошел в историю театра как образец новаторского решения музыкальной классики, опрокинув театральную обывательщину в самом ее злачном месте — оперетте. Но, пожалуй, никогда еще так дружно в печати не ругали ни один театр. Даже Станиславский в письме дочери воскликнул: «Это такой ужас, о котором вспомнить страшно. Это кошмар, дом умалишенных. Безвкусица, пестрота, богатство ослепительных декораций Симова, занавес Сомова, рыночные остроты…»[[164]](#endnote-165)

Через год «Свободный театр» распался. На его обломках возникли Драматический театр-студия под руководством Ф. Ф. Комиссаржевского и Камерный театр под руководством А. Я. Таирова. Здесь Симов осуществляет «Сирано де Бержерака» (1915) Э. Ростана, спектакль в декорационном плане малопримечательный.

В годы предреволюционные художник все реже работает в театрах. Но творческий импульс мастера не снижается. Его влечет кинематограф, он включается в работу акционерного общества «Русь».

# **{159}** На новых рельсах

Под выстрелы начавшихся уличных боев расходились зрители после премьеры «Маскарада» (1917) в Александринском театре. Режиссер В. Э. Мейерхольд и художник А. Я. Головин поставили последний спектакль империи. Он был феерически красив — истинное зрелище для глаз, пир во время чумы. Заканчивал свое существование старый мир.

Еще в 1905 году, раздумывая о развитии искусства, С. П. Дягилев сказал: «Мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости… мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет…»[[165]](#endnote-166)

Дягилев ошибся. Новая — социалистическая культура, развитию которой Октябрьская революция открыла широчайшие пути, — не отмела лучшие достижения культуры прошлого. Художники «Мира искусства» продолжают работать на сценах Петрограда и Москвы. Наряду с передвижниками выставляются участники и других объединений, множатся новые группировки.

Активно трудится и Симов. В Малом театре он оформляет «Шутников» (1917) А. Н. Островского — спектакль малопримечательный. Осенью с киносъемочной группой едет на натуру в Крым, а затем в Тифлис, где и застают художника грозовые события Октября, а затем — гражданской войны. Старый мастер, приняв всем сердцем власть рабочих и крестьян, включается в активную производственную и общественную деятельность: руководит постановочной частью Оперного театра, пишет декорации для Грузинской киностудии, организует ДЕКОРИС (Объединение Декоративного Искусства).

Программа общества ставит задачу объединить специалистов театрально-декорационного и декоративного искусств, включая и работников поделочных цехов, направлять их деятельность, обобщать опыт в новых условиях «во всей широте социалистического большевистского масштаба и предельно развернутых темпов», готовить новые кадры декораторов, разрабатывать портативное оформление для клубных спектаклей, художественного убранства улиц, общественных зданий, парков. Проектирует создание «фабрики-лаборатории», способной выполнять большие заказы, готовить кадры бутафоров, резчиков, осветителей.

{160} Молодая Советская власть, борясь с врагами внешними и внутренними, с голодом и разрухой, уделяет огромное внимание и строительству новой культуры. В. И. Ленин произносит слова, определяющие судьбу МХТ в новых исторических условиях: «Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, — это, конечно, Художественный театр»[[166]](#endnote-167). Совет Народных Комиссаров РСФСР ассигнует четыре миллиона рублей на дальнейшее его развитие. В 1920 году театр получает звание Академического. К этому времени часть его труппы, отрезанная на Юге фронтами гражданской войны, воссоединилась с теми, кто работал в Москве. Но собраться с силами и творчески наметить перспективы можно было, лишь отойдя на расстояние, издали посмотрев на общую картину, чтобы правильно разобраться в ней, — отмечал Станиславский. Театр решил воспользоваться ангажементами и предпринять гастрольную поездку.

Телеграммой народного комиссара просвещения А. В. Луначарского от 27 июня 1921 года Симов вызывается из Тифлиса в Москву для работы во МХАТе. Театр собирается в Европу и Америку. Состояние здоровья не позволяет Симову отправиться в длительное путешествие. Но с любовью и аккуратностью готовит он декорации к сложным перевозкам[[167]](#endnote-168).

Театр уехал… По мере сил художник продолжает трудную жизнь в искусстве послереволюционных лет. Он создает декорации к опере «Вертер» (1921) Ж. Массне в Большом театре; делает для массового распространения школьную серию цветных литографий «Пейзажи нашей родины»; участвует в разработке образцов наглядной агитации; выполняет эскизы оформления агитпоезда. К 10‑летию Октября украшает фасад МХАТа, разрабатывает праздничное убранство колонн демонстрантов. Профсоюзная организация фабрики «Всекохудожник», отмечая производственные заслуги Симова — своего главного художника, — торжественно выдает ему билет ударника пятилетки.

Отдел истории профсоюзного движения ВЦСПС заказывает Симову картину «В. И. Ленин в период стачки 1895 года». Выданное удостоверение гласит: «Симову как художнику необходимо посещение фабрик, заводов, а равно и других учреждений, связанных с новым бытом революционного пролетариата, как в городе Москве и ее окрестностях, так и по всей Республике с целью осмотра и зарисовок быта и жизни рабочих»[[168]](#endnote-169).

Симов собирает материал, пишет этюды, довольно быстро продвигая холст. Картина была закончена в 1924 году.

На полотне — прокуренная захудалая чайная. Справа за столом группа рабочих горячо обсуждает ход забастовки на петербургской табачной фабрике «Лаферм». В центре — В. И. Ленин. Он внимательно прислушивается к разговору, лицо его сосредоточено, напряжено. Тусклый свет из подслеповатого окошка и от висячей керосиновой лампы дробно рассыпается по фигурам, столам, создавая тревожное, нервное настроение. О живописных {161} качествах картины судить невозможно — оригинал пока не найден. В письме к С. В. Малютину Симов подробно излагает свой план подготовки к персональной выставке, на которой думает показать ряд новых работ — уже отмеченную «В. И. Ленин в период стачки», «В. И. Ленин во время выстрела “Авроры”»; «Ленин и Мичурин», «Въезд челюскинцев в Москву» и портреты: «Книппер в роли Раневской», «Чехов в Мелихове», «К. С. Станиславский». Но план не осуществился. С воодушевлением, несмотря на приступы сердечной болезни, Симов отдается работе в кино. Здесь большой удачей отмечены два его фильма: «Аэлита» (1924) по мотивам романа А. Н. Толстого (режиссер Я. А. Протазанов), и «Коллежский регистратор» (1925) по повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель» (режиссеры Ю. А. Желябужский и И. М. Москвин).

Работая над «Аэлитой», постановочный коллектив видит цель в создании картины не только оригинальной по содержанию, но и такой, «которая могла бы поспорить с заграничными лентами самого крупного масштаба». У фирмы «Русь» уже был опыт создания «Поликушки» (экранизация повести Л. Н. Толстого), широко прошедшей в Европе и Америке. Но теперь ставилась лента о жизни Советской России, включающей и смелую фантастику — полет на Марс, восстание рабов на далекой планете. «Бытовые» декорации, показывающие нэпманский Петроград, строительство {162} «интерпланетонефа», квартиры представителей разных социальных кругов, поручили Симову. Сегодня, может быть, несколько наивными кажутся декорации, изображающие межзвездный корабль, но марсианские дворцы, глубокие подземелья, где жили рабы, — все наполнено неистощимой яркой романтикой, поражает необычностью.

Первоначально макет города на Марсе сделал молодой И. Рабинович. Однако сугубо конструктивистское решение не давало возможности создать убедительный экранный образ. В итоге декоративные построения осуществили по эскизам Симова и С. В. Козловского. Они удачно подчеркивали «технократизм» правящей Марсом кучки вырождающихся аристократов. Фильм получился интересным, по праву заняв ведущее место среди созданий советского кинематографа 1920‑х годов.

Быстро получил мировое признание и «Коллежский регистратор» (озвучен в 1949 г.). Образ станционного смотрителя, созданный Москвиным, — один из шедевров актерского искусства. Успеху фильма в немалой степени способствует изобразительный строй декораций.

Фильм переносит зрителя в глухую российскую провинцию. Большая {163} казенная изба смотрителя Самсона Вырина — своеобразный постоялый двор. Но изба эта удивительно опрятна. В большое полукруглое окно, сквозь красивую занавеску, спокойно льется свет. Добротная мебель, большой стол под камчатной скатертью с огромными кистями, струганые бревенчатые стены, чинные картинки с историей блудного сына — все самое простое, однако во всем ощущается приятный уют. Объектив выхватывает из общего {164} плана детали, и они продолжают бессловесный рассказ о неторопливом быте старика и его красавицы дочери. Вот Дуня подносит заболевшему гусару питье — чашка расписная, броская, узор ее оттеняет изящество девичьей руки; словно бы вторя беседе, поблескивают грани графина с игривой пробкой в виде петушиной головы.

Гость уезжает. По традиции, на прощанье все садятся, и снова светлая атмосфера дремлющего покоя обволакивает персонажей. Бричка помчалась. Остались позади полосатые столбы станционного крыльца, и раскрылись далекие горизонты русской равнины. Мелькнула рощица, деревянная церквушка на косогоре, потянулся бесконечный заснеженный лес, пахнуло на зрителей романтическим восторгом дальних дорог.

{165} Обеспокоенный отсутствием дочери, смотритель идет в церковь. Дуни здесь нет. Возвращается — на большом окне колышется занавеска — Дуня дома! — вбегает в комнату. Ситцевую занавеску тянет за угол кошка… Смеркается. Над головой занедужившего старика нависают тяжелые бревна стены. Лихорадочно трепещут блики мерцающей свечи… И вдруг — роскошный Петербург. Модный Демутов трактир — шикарная лестница, аквариум, ковры, блеск серебряного оружия, на фоне которого возлежит на тахте в клубах дыма гусар. Еще сильнее показная роскошь бьет в глаза старику в следующих кадрах — квартире Дуни. А вот и сама она — в обличье «гречанки» с картины салонного живописца. У ног Дуни — толпа подвыпивших гусар… Торжествующий Минский несет ее по сверкающей лестнице среди мраморных колонн. И снова изба одинокого старика. Былого уюта нет и в помине. Тени от мигающей свечки пляшут по темным бревнам, скачут по голому столу. В черной дыре окна чудится смотрителю его несчастная Дуня, просящая милостыню…

Декорации фильма решены в традиционной «чеховской» психологической манере, что считалось в 1920‑е годы синонимом натурализма, отсталости, буржуазным пережитком.

Театральная жизнь молодой страны развивается бурно. Появилось много самых разных коллективов, крупнейшие театры обросли студиями. Идут активнейшие поиски сценических форм, отвечающих боевым задачам дня. В борьбе с «натурализмом буржуазного театра, отжившего свой век», выдвигаются принципы нового, революционного. В сфере декорационного искусства это выражается многосложно: и в открытом приближении оформления к плакату, изобразительной публицистике, и в усложнении зрительного образа, строящегося на сложнейших ассоциациях, которые должны обретать цельность художественного образа только в контексте зрительного восприятия со всеми компонентами действия. Конструктивисты упраздняют кулисы, софиты, рампу, располагая подчас действие даже среди сидящих в зале. Смена предметного плана происходит прямо на глазах у зрителей. В раскрытии «кухни» творчества видится приближение театра к специфике промышленного производства, поэтому и актеры могут выступать даже в рабочих комбинезонах. Разрабатываются динамические принципы «единой установки» на вращающемся круге; включаются в спектакли кинопроекции; усиленный радиоаппаратурой звук; объемные части декораций механизируются — они вращаются в ритме действия, распадаются, соединяются в новых вариантах; подчеркивается фактура «строительных» материалов оформления; вводится прожекторное освещение. Протест против статичности старых декораций выражается и в отказе от колорита, от перспективной системы построения декорационных планов, от павильона со стенами, мебелью и навесным потолком.

Опыт Художественного театра отвергается. «Театральный Октябрь», провозглашенный В. Э. Мейерхольдом и поддержанный {166} большинством театров страны, призывал к «революционному отрицанию» всех форм старого искусства. Деятельность Пролеткульта, ратующего за создание «чистого пролетарского театра», усиливает процесс разграничения «буржуазной живописи» и нового «вывесочного искусства» масс. «Психологизм» МХАТа становится синонимом буржуазного разложения, а сам театр — цитаделью ненавистного прошлого. Нужны не «деликатные» чувства, не «тонкие душевные движения», а переживания иного плана — более интенсивные, резко тенденциозные. Если «психологическая» декорация развивала на театре принципы станковой картины с присущим ей углубленным социально-философским осмыслением событий и характеров, то конструктивное оформление идет от плаката, от динамичного искусства оформления празднеств и общественных зданий. Об этом откровенно говорит Луначарский: «… мы в России признаем большое значение пропагандистско-агитационного театра — плакатного театра. От него мы не требуем, конечно, той высокой художественности… от плаката никогда не требуют того, чего требуют от картины»[[169]](#endnote-170). Конструктивизм отрицает не только иллюзорность, но и вообще изобразительность как принцип конкретизации среды. На сценах возводятся отвлеченные комбинации из геометрических объемов, деталей архитектуры, демонстрируется фактура предметов, даются монтажи из надписей и рекламных объявлений. «Аскетичность и бездушность конструктивного оформления вступали в противоречие с основной тенденцией времени — движением искусства к человеку»[[170]](#endnote-171). Уничтожая станковизм, «иллюзорное» искусство, провозглашая эпоху «делания вещей», новаторы наполняют театр конструкциями, напоминающими строительные леса, монтажные фермы. А по сути — это были скелеты образов. Декорации Симова, пожалуй, так же соотносились с конструктивистскими сооружениями, как полотна Левитана — с «Черным квадратом» Малевича.

Но в театре 1920‑х годов развивается и живописно-объемная декорация, причем также полемически устремленная. Порой она отрицает сложившиеся принципы «изобразительной режиссуры» типа симовской, иногда полемизирует с устаревшими приемами оформления, но чаще — с работами конструктивистов. Яркий пример — декорации Б. М. Кустодиева к «Блохе» во МХАТе‑2, спектакле, о котором Луначарский сказал, что он кладет на обе лопатки весь конструктивизм. Полемизировал и МХАТ. Декорации Н. П. Крымова к «Горячему сердцу» Островского строились на гротеске, но при сохранении реалистического воспроизведения ярких черт кондового купеческого быта. Удивляющие своей живописной стихией декорации А. Я. Головина к «Безумному дню…» П. Бомарше были и ослепительно красочными, и строго рассчитанными по действию. А спектакли молодых художников — Б. И. Волкова, Н. А. Шифрина, Н. П. Акимова, созданные в разных театрах, соединяли находки конструктивистов, живопись и характерные моменты «изобразительной режиссуры», что свидетельствовало {167} о повороте творческих исканий к образно-сценическому выражению современного — советского быта.

Симов не отрицает полезность даже самых крайних исканий. Стойко перенося бесчисленные нападки и упреки, он все же остается на прежних «рельсах» своей поэтики. Он по-своему полемизирует с модными течениями времени — много и упорно работает с натуры, сочиняет эскизы станковых композиций, наполняет дорожные альбомы набросками, зарисовками типов и бытовых сцен. У старого мастера уже нет прежней твердости в рисунке, цвет становится приблизительным, но он упорно работает, ведя своего рода изобразительный дневник. На его страницах — и многотрудный быт времен революции и разрухи, и годы восстановления деревни и города. Лирические пейзажи, которые он пишет в основном в Подмосковье, дают повод говорить о нестареющих чувствах живописца, тонко улавливающего состояние родной природы, умеющего находить в ней сокровенные, интимные по звучанию моменты.

В сезон 1925 – 1926 года при дирекции МХАТа создается Репертуарно-художественная коллегия. По ее решению организуется экспериментальная художественная лаборатория, задача которой — {168} разработка новых постановочных приемов. Лабораторией руководит Станиславский, с ним работает Симов, сначала с молодым художником П. Д. Сенаторовым, а потом с И. Я. Гремиславским. Симов изобретает и разрабатывает проект бесколосниковой сцены[[171]](#endnote-172) (вместо колосников — вращающиеся барабаны, на которые наматываются декорационные холсты). Под наблюдением Виктора Андреевича уточняются планировки в уже идущих спектаклях, создаются макеты к ряду новых. Зрители видят его декорации на сценах Народно-героического театра, руководимого А. В. Жильцовым, клуба текстильщиков Иваново-Вознесенска. Занимается Симов и архитектурно-оформительскими заказами. Но все это не особенно удовлетворяет мастера творчески. Его симпатии, его сердце по-прежнему — в Художественном театре. Массовый зритель, о котором когда-то мечтали создатели Общедоступного театра, теперь переполнял МХАТ. Новой аудитории по сердцу пришлись спектакли по пьесам Пушкина, Грибоедова, {169} Островского, А. Толстого, Чехова, Горького, идущие в декорациях Симова. Однако коллектив ясно ощущал, что от него ждут и новых спектаклей, раскрывающих с позиции революционного пролетариата события истории и современности.

Одну из первых попыток к его созданию театр предпринял в 1926 году. Поначалу устроили закрытое «утро» — спектакль-концерт, чтобы торжественно отметить столетие памяти декабристов.

{170} Затем, через три месяца, исключив из представления декламационную часть, оставили только сцены из инсценировки А. Р. Кугеля «Николай I и декабристы», знакомящие зрителей с некоторыми событиями из истории Южного и Северного тайных обществ и эпизодами, происходящими в царском дворце. «Спектакль идет в скромной, но стильной раме, данной художником В. А. Симовым»[[172]](#endnote-173), — отмечала печать. «Рама» — лаконичные интерьеры — раскрывали характерные черты эпохи, доносили атмосферу событий.

Второй раз в советское время имя Симова появляется на афишах МХАТа в связи с постановкой «Сестры Жерар» Вл. Масса на тему мелодрамы Денери и Кермон (1927). Спектакль был компромиссным. По мнению критиков, к пустяковой пьеске театр белыми нитками «пришил» французскую революцию.

Приближалась десятая годовщина Октября. В Малом театре с успехом идет пьеса К. А. Тренева «Любовь Яровая» (художник Н. А. Меньшутин), в недавно сформировавшемся театре МГСПС — «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского (художник Б. И. Волков); в бывшей студии Е. Б. Вахтангова, ставшей театром его имени, после «Виринеи» по произведению Л. Н. Сейфуллиной готовят «Разлом» Б. А. Лавренева (художник Н. П. Акимов)… Со страниц газет и журналов в адрес МХАТа летят обвинения: этот театр — буржуазный, он несовместим с новой, пролетарской культурой; за десять лет новой власти он показал только две пьесы советских {171} писателей — «Пугачевщину» К. А. Тренева и «Дни Турбиных» М. А. Булгакова, — но и в них нет ни одного представителя нового мира.

И вот МХАТ принимает к постановке пьесу писателя Вс. Иванова «Бронепоезд 14‑69», созданную в тесном контакте с театром. Художником приглашен Симов. Знакомясь с текстом, он для себя заметил, что краткость авторских ремарок дает полную свободу его творческой фантазии. Но материал был мало известен; действие совершалось в необычных местах: в бронированном вагоне, на железнодорожной насыпи, в депо… Необходимо показать Сибирь с ее гигантскими масштабами, интервенцию, героику партизан. Чтобы создать современную убедительную декорацию, следует сделать решительный шаг к поискам средств, способных выразить монументальную простоту эпохи. Конструктивизм, казалось, дает неизведанные возможности переплавить, перекроить устои зрелища, идти к обобщениям, минуя изобразительность. Симов изучает опыт экспериментаторов, но остается верен своему принципу — созданию образа реалистического в зримых формах самой жизни.

Театр поехал на гастроли в Ленинград, и там, на одной из выставок, Станиславский познакомился с художником Л. Т. Чупятовым. В его мастерской режиссеру показали архитектурный макет, построенный по принципу «сферической перспективы», довольно подробно разработанной К. С. Петровым-Водкиным. В отличие {172} от классической перспективы, создающей иллюзию пространства за счет линий, сходящихся на горизонте, новая теория объявляла точкой схода центр земного шара. Поэтому все вертикальные линии, которые раньше изображались параллельными, теперь кверху расходились, а горизонтальные — изгибались по форме «сферы Земли». Чупятовский макет приглашенные смотрели, поднявшись на специальную лесенку. Эта точка зрения была очень удобна — расширяясь «от земли», дома сверху казались построенными нормально, а поскольку перспективные сокращения делались резкими, то они придавали макету ярко выраженную экспрессию.

Письменно Симов был уведомлен, что оформлять «Бронепоезд» поручено другому художнику.

Довольно быстро Чупятов завершил почти все эскизы декораций. Они были сделаны в подчеркнуто плоскостной манере, лишены динамики, жизненности и живописного колорита, совершенно отсутствовали в них столь любимые Станиславским «опорные точки» для будущих возможных мизансцен. Тем не менее чупятовские декорации решили примерить в выгородке на сцене. Здесь-то и обнаружилась их полнейшая несостоятельность. Плоскости, поставленные по правилам «сферической перспективы», образовали подъемы в пятьдесят градусов. Планшет напоминал приподнятую половину разведенного моста, по которому должны были карабкаться артисты. Объемные декорации, укрепленные на этой {173} вздыбленной площадке, казались падающими на зрителя. Эскизы Чупятова отклонили — они не соответствовали творческим принципам театра, не отвечали реализму пьесы. Художественный руководитель постановки К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков и Н. Н. Литовцева видели внешний образ спектакля вполне реалистическим, способным четко выражать идею пьесы: русский народ, поняв драгоценную сущность свободы, отстаивает свое новое государство.

Одиннадцатого июля 1927 года Симов получает от Судакова записку. Художника приглашают в театр и просят возобновить работу над «Бронепоездом» — восстановить «оборванные мысли, затихшее горение».

Макеты, сделанные по предварительным размышлениям над событиями пьесы, Станиславский захотел посмотреть сам. И как тридцать лет назад, Симов едет теперь уже к больному мастеру домой. Присутствовавший при их беседе молодой режиссер Н. М. Горчаков записал разговор двух «старых специалистов», как назвал себя и Симова Константин Сергеевич.

В этой беседе самое важное — описание метода работы над пространственным решением. Станиславский строго сверяет макетные выгородки с содержанием эпизодов, которые в них будут осуществляться. Особенно внимательно анализирует первую картину, дающую «затравку» всему спектаклю. Изучив макет, в котором Симов сделал соответствующее цветное освещение, Станиславский проверяет степень его сценической выразительности.

«В ремарке автора сказано: “цветочный магазин”. В макете он вами отлично разработан. Но к чему он обяжет на сцене режиссера? Придется обыграть улицу за витриной. Появятся какие-нибудь “мертвые” проходы. Создать жизнь городской улицы, вернее, “улички”, на сцене нам удалось только один раз — в “Юлии Цезаре”. Улица — это квинтэссенция жизни. На сцене же бесконечные поиски этой жизни отнимают у режиссера массу времени, заставляют его сочинять ненужные, по существу, картины “действия”, “проходы”, “эпизоды”… Нет, не цветочный магазин им удалось снять в переполненном беженцами Владивостоке, а вон ту оранжерейку.

И К. С. указал карандашом на раскрытую дверь первого плана макета, за которой виднелась покатая стеклянная крыша оранжереи.

В. А. Симов… Вы совершенно правы… сделаю макет оранжерейки. Перенесу туда эти жардиньерки и весь скарб беженцев… А крыша будет покатая — стеклянная. Чудесно осветить можно будет. Да и “семейка” сразу с улицы на задний двор переедет. Это даже для идеи хорошо… На задворки»[[173]](#endnote-174). Образно-смысловую задачу декораций Симов определил так: «Детали теперь ни к чему, художнику надо орудовать пластами. Суровое время, жизнь приподнятая, чувства обостренные — пусть они развертываются на убедительном, сильном по своему выражению, но простом фоне».

{174} И вот наступил день премьеры — восьмое ноября 1927 года. Касса театра не работает; билеты распространяются по профсоюзной сети — ими премируют ударников труда. Симову кажется — снова наступил тот незабываемый вечер, когда впервые раздвинулся занавес Художественно-Общедоступного. Как и тогда, первое действие зал принимает настороженно. Зрители не сочувствуют переживаниям белогвардейских беженцев, которых показывают на сцене, и в ожидании дальнейшего молчат. Но от эпизода к эпизоду налаживаются и крепнут связи сцены с рабочей аудиторией. И вот она уже шумно реагирует на слова и действия сибирских партизан, встающих на защиту Советской власти. Наконец — овация. Успех!

«Бронепоезд 14‑69» открыл новую книгу истории не только МХАТа, но и всего советского театра. А. В. Луначарский отметил спектакль как триумфальный, как свидетельство богатства тех перспектив, которые раскрываются перед всей социалистической культурой. Это был успех творческого метода МХАТа и успех Симова, сумевшего в поразительно короткий срок — почти за три месяца — создать декорации, ставшие классическим образцом искусства социалистического реализма.

{175} В первом действии — бывший цветочный магазин во Владивостоке, где живут беженцы из Самары, — Симов показал подсобное помещение на задворках, — оранжерейку, сквозь стеклянный потолок и окна которой падают яркие блики солнца. Они вспыхивают на растениях, торчащих из горшков, на втиснутом в захламленное помещение пианино, на ящиках, банкетках, узлах, стремянке, сундуках. Солнце оттеняет сумбур обстановки, жуткую неуютность жизни тех, кто прибежал сюда, спасаясь от большевиков.

Интересен технический прием, которым удалось добиться впечатления ослепительно яркого солнца: в боковых стенках оконных проемов по форме солнечных бликов сделаны прорези. Сверху их заклеили и просвечивают фонарями. На противоположных стенках рамы набита блестящая жесть. Отраженный от нее свет создает впечатление рефлексов от солнечных бликов.

Художник несколько расходился с замыслами Станиславского, который высказывал предложение убрать все вещи из оранжереи, чтобы выразить опустошенность этой компании — «багаж эмигрантов пропал в дороге… Абсолютно пустая оранжерея… Всю картину они все бродят из угла в угол, как люди, потерявшие всякую опору в жизни»[[174]](#endnote-175).

{176} Вариант, предложенный Симовым, по-своему, интересно начинал действие пьесы, вводя зрителей в сложную атмосферу событий, в хаос жизни тех, кто борется с революцией. И вот почему. В оранжерейке поселились люди очень разные: изящная дама, ее сын капитан Незеласов, его невеста, подросток-гимназист, длиннобородый чудак, мечтающий о «приличной службе». Они сохранили интеллигентный лоск, изящные манеры, но только внешне. Их души разъедают страх и ненависть. Они цепко хватаются за любую возможность сохранить свои житейские блага, и даже приютившись на задворках цветочного магазина, мгновенно обросли привычной обстановкой. Но их уют — только видимость: собравшиеся терпеть не могут друг друга, а все вместе ненавидят тех, кто загнал их сюда, на край России. Каждая деталь быта «играет» на образы, раскрывая характеры, привычки, поведение.

Вторая картина спектакля — берег моря. Конец Российской земли. Эмоциональную настроенность определило небо — огромное, мрачное, зловещее. «Задник написан вами великолепно, — сказал Станиславский. — Он должен войти в спектакль как зримый образ идеи автора. Это Россия — грозная, вздыбившаяся, готовая к бою»[[175]](#endnote-176).

Зрители видели каменную арку виадука, на который ведет железная {177} лестница с искривленными от артобстрела перилами. Параллельно раме портала — рельсы. Слева надвинулись глыбы скалистого обрыва. Игровые места — у столба с фонарем, у скамейки на ступенях лестницы, на рельсах. На фоне безбрежного пространства, мрачных суровых облаков и проходят белогвардейские патрули, рабочие после смены, рыбаки. Здесь, вглядываясь в длинные полосы заката, сибирский мужик Вершинин узнает о постигшем его несчастье — интервенты убили детей, сожгли село. Тяжело раздумывая о случившемся, Вершинин сидит на скамье, за спиной его глухо ворчит прибой. Темнеет. Виднее становятся огни пароходов у мола. По лестнице спускается человек в очках — председатель революционного комитета Пеклеванов. Его уверенность, спокойствие, нужные простые слова крепко западают в душу Вершинина. Он думает. Размеренно шагает по берегу. Предгрозовое небо в далеких огнях — как хаос жизни, взметенной революцией, как темная неизвестность. «Кто идет?» — кричит патруль. «Мужик пошел, вот кто!» — слышится в ответ. И в декорациях, несущих образ огромного мира, звучит могучая мужицкая сила, тревога, обнявшая землю. Блестят рельсы — они возникают из мрака и вновь растворяются в темноте, — яркая запоминающаяся деталь суровой эпохи.

В следующем действии рельсы отграничивают от зрителя железнодорожную {178} станцию, забитую беженцами, солдатами. Стремясь к правде, и художественной и документальной, Симов пишет этюд — суетливую очередь в кассу деревянного старого вокзала. Рыжеватый дом, синие, черные, серо-оливковые пиджаки и рубахи, серое небо в дымах, выцветшие доски ступеней — на всем печать тревожного времени. Вероятно, акварель стала основой образа. Архитектура здания в макете, во всяком случае, сохранена достаточно точно. В дальнейшем, при обсуждении макета (хранится в музее МХАТа), здание вокзала отодвинули вглубь и частично опустили в люк. Усилился акцент на старом, помятом временем строении с вывеской «Кипятильник» — яркой примете времени гражданской войны. В заборе проломали доски — кратчайший путь к перрону. Четче выявили железнодорожную насыпь. Это ведущая пластическая тема декораций. Настроение сгущалось огромным небом с большими облаками, — зримым образом России, грозной, могучей, необоримой. Планировка позволила создать массовое действие, передать отчаяние, охватившее толпу, показать персонажи и крупным и общим планами.

«Мужик пошел» — эти слова Вершинина стали «ключом» к образу следующей картины. Поначалу Симов показал в макете деревенскую площадь — колокольню, избу с высоченной подклетью, череду изб, уходящих вдаль.

Режиссер И. Я. Судаков, работая с драматургом, уговорил его перенести действие с площади на колокольню, что жизненно оправдано: {179} интервенты спалили село, чудом уцелели только старая церквушка и колокольня, где мужики-партизаны и обосновали штаб.

Симов вынес действие на крышу колокольни — зрительный зал словно бы поднимался над сожженной деревней, над развороченной землей и во все стороны открывалась даль российская, объятая пожарами войны. Опыт «Царя Федора», «Юлия Цезаря», кинематографическая фрагментарность «Бориса Годунова» — ступени многотрудного восхождения художника к лаконизму «Колокольни».

Поначалу в макете показывалась небольшая крыша, а центральное место занимал купол церкви. Впереди торчали верхушки сосен и елей, подчеркивая высоту. Станиславский высказал замечание, что на небольшой площадке массу народа не разместить, а кроме того — не слишком ли много элементов церкви? Симов предложил объединить крыши церквушки и колокольни, сделать их покатыми. Тогда актеры, карабкаясь по скатам, усилят впечатление динамики действия, а купола — наклонить, «мол рушатся вековые устои». По первому плану Симов положил еще узкий темный «бережок». Поднявшись над рампой, он прикрыл люк, из которого могут высовываться головы и фигуры мужиков. Карабкаясь по крыше, партизаны получили возможность подняться на колокольню, укрепить на ней красный флаг. Так родилась знаменитая мхатовская «Колокольня».

{180} Принцип четырехстороннего диафрагмирования зеркала сцены (сверху — падугами, с боков — кулисами, снизу — «бережком») Симов применял множество раз. Но в данном случае прием обрел особую выразительность, подчеркнув необычность ракурсов всех мизансцен, устремленных ввысь.

Симов считал, что чупятовский замысел декораций смелый, но отвлеченная теория при воплощении стала отрицанием самой себя. И все же в декорациях «Бронепоезда» нельзя не видеть уроков «сферической перспективы».

Необычная динамичная планировка «Колокольни» помогла создать впечатляющую картину торжества народного движения; забравшиеся на крышу мужики приветствуют проходящие внизу, по невидимой площади, отряды. Гул, гам, выкрики. Вот один из мужиков свешивается, всматривается и кричит: «Гришатинска волость пришла!» Другой вторит ему: «Онисимовска показалась!» «Сосновска!» «Не меньше, как мильен», — восторженно вопит молодой партизан и, наклонившись лицом к зрителям, кричит: «А вы каких волостей?» И снова нарастает радостный гул бойцов, ширится волна победной радости. Эти моменты — «высший взлет народной темы, темы революции и борьбы. Причем никакой борьбы, никакой войны в сцене нет. Но есть великий подъем народа, сплоченность его, готовность к борьбе»[[176]](#endnote-177).

Идут невидимые, но остро ощущаемые зрителем партизанские соединения. Если в «Юлии Цезаре» — чередование фрагментов — отрядов легионеров, оружия — создавало живую картину движения, то теперь она возникла в воображении зрителей только {181} благодаря ракурсному показу всего лишь группы партизан, обыгрыванию высоты, звуковым эффектам, — часть огромной панорамной картины.

Вершинин на колокольне под сводами разбитой кровли — живой символ: старая деревянная Русь и кондовый мужик, ставший борцом за новую жизнь. Солнечные блики играют на стареньком медном колоколе, полыхают на красном флаге, трепещущем под порывами ветра. А свинцовое небо в белых облаках — распахнутые просторы России. Цветовую гамму дополняют серо-голубые, сине-фиолетовые, коричневые армяки, черная шапка Вершинина, розовая рубашка и синяя с красным кантом фуражка Васьки, пестрые платки баб. Поднялся мужик над землей, и далеко стали видны ему горизонты бытия; взметнулась Россия к весеннему небу, в котором уверенно и призывно трепещет красный стяг.

Массовые сцены, на которых строится это действие, решались по-суриковски. «Суриковским был не только общий колорит сцены — приглушенный, вспыхивавший отдельными красочными пятнами, не только расположение групп народа, отчетливо обозначенных, но тяготеющих к общему центру — колокольне, к Вершинину. С Суриковым сближала сцену ее философия, идейное решение. В эпизоде, происходящем в глухой сибирской деревне, театр раскрывал общее направление исторического процесса, как бы передавал “шум вод многих” — голос народа, творящего {182} историю. Людьми из “Сурикова”, потомками казаков из “Покорения Сибири” и “Взятия снежного городка” были эти мужики, толпящиеся на колокольне»[[177]](#endnote-178).

В следующей картине — «Насыпь» — захват белогвардейского бронепоезда. Трагическая тема спектакля, неразрывно слитая с темой торжества победы, в этой картине поднимается во весь свой богатырский рост.

Густая ночь. В темноту уходит крутая многометровая насыпь. Строгая линия рельсов и давящая чернота ночи вызывают настороженность, ощущение величия свершающегося. Поднимаясь от первого плана вверх, мелькая в дрожащих лучах ручных фонарей, фигуры партизан, силуэтами высвечивающиеся на фоне кромешной тьмы, обретают монументальность. Пластическая тема насыпи, развиваясь от картины к картине, обрела значение символа — стала пьедесталом подвига, уходящего в бессмертие. Скупые динамичные мизансцены, построенные по планировке Симова, помогли актерам развить тему героизма. Гремиславский отмечает: идея вертикального композиционного решения этой картины невольно вызывала ассоциацию с композицией картины В. И. Сурикова «Переход Суворова через Альпы».

Когда занавес снова распахивался, зрители видели внутренность бронированного вагона. Третью ночь белогвардейцы отбивают атаки партизан. Сумеречно, душно. Пол завален снарядными ящиками, оружием. Мечется в истерике капитан Незеласов. Серая громада брони давит, сжимает в стальных объятиях агонизирующих белогвардейцев. Сохранившийся макет показывает выразительно найденный «срез» вагона — тесную сдавленную его правую часть {184} с боеприпасами и — тяжелое орудие, укрепленное на вращающейся основе. Преувеличенно крупные заклепки зрительно усиливают ощущение железной клетки, в которой очутились осажденные. Примечательная черта декорации этой картины — точность в воспроизведении военного быта, яркая характерность, убедительность и планировки, и каждой малой малости.

Умение в скупых деталях сконцентрировать психологическую ситуацию, раскрыть в них характер времени, особенность событий демонстрирует и следующая картина — «Бедная фанза». Председатель ревкома разрабатывает план восстания. Квартира конспиративная. И ее «временность» угадывается во всем — в обмусоленных стенах, колченогих табуретках, в крашеном столе. Но вдруг — яркий, «чужой» в этой среде платок, закрывающий окно, — словно крик о нависшей опасности. И она приходит — из окна, с улицы. Пеклеванова убивают. Так декорации исподволь готовят драматическую развязку.

Финал спектакля — здание железнодорожного депо. По макету, хранящемуся в музее МХАТа, видно, что поначалу Симов больше заботился о документально-правдивом воссоздании обстановки огромного цеха, усложняя пространство многочисленными арками, входными воротами, переплетами окон, лестницей, столами. На втором плане в проемах арок виднелся паровоз-кукушка. Окончательный вариант стал лаконичнее и монументальнее.

Бесконечно вверх уходят огромные опоры дверной арки. В высоченные окна льется яркий свет солнечного дня. На рельсах, словно идущих из зрительного зала, возле рабочих мест с инструментами, сооружается постамент. Вносят носилки с телом предревкома, накрытым кумачом. В дверях депо показывается бронепоезд с красным флагом. Смерть и победа. Торжественно развевается стяг над склонившейся перед героем толпой, над далекими домами города, величественно утверждаясь в синеве российского необъятного неба.

Финал повторялся потом во многих театрах, но, показанный впервые, он был художественным открытием, завершающим аккордом мощной симфонии. Спектакль стал триумфом молодого советского искусства. Работа над «Бронепоездом» стала новым этапом и в творчестве Симова. Художник пришел к широким обобщениям, крупной форме, мысля масштабно, поднимаясь со своими героями над бытием мелочей, орудуя пластами, смотря широко, как того и требует эпоха социальных революций. Образное решение «Бронепоезда» — романтическая гипербола времени, «вздыбленного так же, как в ракурсах Тиссэ и кинематографическом монтаже Эйзенштейна… очевидно… МХАТ в чем-то хотел поспорить с кино»[[178]](#endnote-179), — отмечает А. Бассехес.

Отклики на спектакль были разноречивыми[[179]](#endnote-180). Но его успех у самых широких слоев зрителей свидетельствовал о выдающейся победе Художественного театра — победе его творческого метода. И полемизируя с критиками, поддерживая художественников, А. В. Луначарский отмечал: «Сам по себе, спектакль почти {185} безукоризнен… “Бронепоезд” оказался подарком МХАТа Октябрю»[[180]](#endnote-181).

Путь к «Бронепоезду» был нелегок. Немирович-Данченко впоследствии говорил: «когда пришла революция, мы испугались… И в первое время мы были менее “революционны”, чем те — иногда искренние, иногда авантюристически настроенные — деятели искусства, которые повели театры по так называемому “левому” направлению… Мы боялись, что из искусства сделают потеху, боялись разменяться на кокетство с крикливыми элементами, стремились сохранить нажитое, с убеждением, что оно еще понадобится именно таким, каким было»[[181]](#endnote-182).

Художественная сила «Бронепоезда» была в его реализме, поднявшемся на новую ступень познания жизни — прокламативно классовую, революционную. Театр нашел возвышенное и героическое не в отвлеченной романтике и абстрагированных героях, а в реальной жизни — революция и гражданская война еще не стали легендой. Язык «старого реализма» оказался понятен и близок массам. Говоря о новом зрителе, определяя его как торопливого, жадного к впечатлениям, оглушенного громадными событиями, пропускающего мимо своего внимания все тихое и детальное, Луначарский спрашивает: может ли его удовлетворить искусство МХАТа, требующее массу свободного времени, напряженного, многогранного внимания к тысяче деталей своих обдуманных постановок. И отвечает: колоссальная добросовестность, впервые превращенная в систему Художественного театра, не может считаться устарелой. Потому-то и создал он убедительный для широкой публики спектакль — законченную картину с «потенциальным героическим символизмом», который нам необходим, «ибо мы — романтики, революционные романтики»[[182]](#endnote-183).

Все решительнее полемизируя с формалистическими тенденциями в советском театре, МХАТ ставит «Мертвые души», откровенно противопоставляя свое прочтение Гоголя — «Ревизору» В. Э. Мейерхольда. Программно переосмыслив жанр произведения, Мейерхольд сделал спектакль трагикомедийным с оттенком мистики и эксцентрики. Поначалу и режиссер МХАТа В. Г. Сахновский с молодым художником В. В. Дмитриевым и автором инсценировки М. А. Булгаковым, которым поручили ставить «Мертвые души», не без влияния Мейерхольда задумали показать в своем спектакле также некое «гофмановское» фантасмагорически-гротескное зрелище. По их мысли, все действие должно было просматриваться через портал, выполненный в духе гравюр Пиранези: скитаясь по Италии, Гоголь словно бы во сне видит картины провинциальной России. Поэтому в декорациях должны быть огромные по размерам вещи, выделены детали, усиливающие ощущение ирреальности. Генеральную репетицию спектакля показали Станиславскому и Немировичу-Данченко. Оба руководителя не могли принять такую трактовку и решили работу над «Мертвыми душами» начать заново. Художником снова был приглашен Симов.

{186} Семидесятичетырехлетний мастер в это время достаточно настороженно относился к своему почтенному театру и с улыбкой писал: если четверть века назад молодая бунтарская труппа дерзко разрушала традиции казенного академизма, то «теперь, в эпоху громадных сдвигов, буйной перестройки всех сторон жизни, МХАТ сам выглядел почтенным академиком! Прежде нам нечего было терять… и мы завоевывали новые позиции; теперь МХАТ обладает богатой сокровищницей своих былых блестящих достижений, но его уже обгоняют другие». И все же Симов со всей страстью отдается спектаклю, работа над которым тянулась уже полтора года.

Времени оставалось мало, и Симов придумал прием технического показа — макет-эскиз. Дальние планы рисовались на плоскости, а первоплановые предметы, даже фигурки персонажей, мебель, выклеивались из бумаги, раскрашивались — вписывались в заданную гамму — и расставлялись на планшете согласно планировке. Художник понимает — воскресить «Мертвые души» — не простая задача. Надо выявить «глубинную типичность всей эпохи, чтобы за спиной каждого образа виднелись тысячи таких же помещиков, крепостных, чиновников, военных». Вчитываясь в поэму, Симов все острее чувствует особенности гоголевской стилистики, отмечая для себя: «в описании помещичьего уклада поэтической дымки Тургенева нет, нет и сарказма Салтыкова-Щедрина, и объективной живописности Гончарова. У Гоголя — особый букет настроения». Этот «букет настроения» накрепко связан с показом уклада жизни. И задача — так воссоздать его, чтобы перед «зрителем живьем стала бы умершая Русь, выкованная столетиями рабства, православия, самодержавия и беспросветной темноты народной». И вот уже жесты действующих лиц, детали обстановки складываются у Симова в первые силуэтные картины-эскизы: «Манилов и Чичиков топчутся у дверей; двери и две фигуры — сперва видны одни руки… Губернатор и пяльцы… Плюшкин и куча хлама… Чтобы действующие лица зажили, надо для каждого определить его отношение к главному персонажу — Чичикову, найти драматургический стержень всей инсценировки, которая упорно разваливалась на отдельные эпизоды. Станиславский чрезвычайно остро определил “стержень” — “карьера Чичикова”… вот за чем должен следить зритель»[[183]](#endnote-184).

История карьеры в спектакле началась с «Пролога». Здесь, в петербургском трактире, секретарь опекунского совета подсказывает Чичикову выход из затруднительного положения. Первый акт — пять декораций. Показать бытие — значит отобрать самое типичное и подать крупно. В первой картине такой ударной деталью стал оркестрион — трактирная музыкальная машина. Под музыку комодообразного шкафа с помятыми трубами, медными тарелками, шарами на полках, монотонно поворачивались куклы в мишурных платьях. На первом плане — несколько столов, слева — буфетная стойка с прилавком. Спектакль начинается музыкальным вступлением. Сквозь мелодии {187} все яснее проступает одна — пошленькая, затасканная. Занавес раздвигается. Хриплые звуки становятся слышнее. Горит свеча. «Общероссийское убежище для деловых разговоров» дополняют две фигуры — хозяин, подсчитывающий барыши, и сонный половой у притолоки. По мысли Симова, заведение должно показывать темное царство продажности и взяточничества, союз купца, авантюриста и канцелярского крючка, — тех, кого Октябрь спихнул в мусорную корзину истории.

Центральное место в сцене «У губернатора» заняли пяльцы, корзина для бумаги, стол. По контрасту с предшествующей комнатой — здесь светло. Лучи света играют в вазе с пышными розами. За окном — большая площадь с тенями от яркого солнца. Безоблачная жизнь провинциального чиновника!

В сцене с Маниловым главное, по определению Станиславского, — выявить замаскированную сущность хозяина. «Ему интересно составлять мизансцены: “Вот мы с Павлом Ивановичем обедаем за столом…”» Чтобы Манилов мог «составлять мизансцены», художник показал вторую комнату с большим столом и стульями, дверь в витиеватых колоннах, с большим окном, а в первой поставил нелепо причудливые кресла, стол-трубочницу, тумбу с амурчиком — и все в завитушечках.

Кабинет Собакевича — по контрасту — прост, как топор. Массивный стол на двух опорах, портреты в плоских рамах, угловой полосатый диван. Подобный диван был и на эскизе Дмитриева, но Симов «довел его до кондиции» — сделал остротипичным. Помогли снова старые воспоминания. Давно, в начале века, в Останкинском дворце он видел софу, у которой по всему низу шла приступочка, отчего она приобретала «домостроевский» вид. Софа эта и перекочевала на сцену, став еще одним «гоголевским» штрихом в создании сценического образа.

Авторский прием меткой характеристики персонажа окружающей его обстановкой Симов с успехом применяет и в других картинах. Так, комната Плюшкина настолько наполняется «жизнью», что именно жизни в ней и не чувствуется. Здесь нет человека-хозяина, здесь живет раб своих вещей. Они никому не нужны, в том числе и Плюшкину, однако он не в силах с ними расстаться. На первом плане — куча мусора, комната загромождена, все скособочено, сдвинуто. Когда Чичиков говорит, что придется ехать в город, то Плюшкин в ужасе хватается сразу за шкаф и шкаф-горку — прикрывает вещи от воров, которые только и мечтают все его сокровища украсть!

Стремления режиссера и художника не всегда совпадали. Особенно четко это расхождение сказалось в образном толковании «губернаторского бала». Станиславский хотел сделать картину импозантной: переливы света, мерцание бликов на шелке и атласе, оживленная суета. Симов видел эпизод иначе: скромный ампирный зал, в котором выгорожен уголок для отдыха почтенных гостей, неяркое освещение, — в общем, провинциальный бал. Все присутствующие очень довольны, а реплика Чичикова — едкая насмешка: {188} «У вас здесь столица, настоящий Париж!» — близка к реплике Осипа, который на вопрос о чине барина, ответил: «Генерал, да только с другой стороны». Вот и надо показать именно «другую сторону» «настоящего Парижа» — взглянуть на бал глазами Чичикова… Но… костюмы уже были готовы для «шикарного бала» и юмор Гоголя в этом эпизоде несколько потускнел. Монтировка всех декораций дома губернатора на круге позволила развивать действие в пространстве и во времени. Круг поворачивается, гости ищут сконфуженного Чичикова в коридоре, затем — в буфетной. Создается контраст между розовой стороной праздника и его изнанкой. В тесной грязноватой буфетной стучат тарелками, внимая указаниям дворецкого, вытягиваются лакеи с подносами. Гости шумной толпой проходят под звуки полонеза, буфетная уплывает, сменяясь столовой, где для ужина накрыт стол.

Работая еще с Дмитриевскими эскизами, Станиславский предложил систему живописного диафрагмирования декораций: полностью прописывать только центр, а чем ближе к краям, тем изображение все больше «размывается» и переходит в чистый холст. В макетах этот принцип смотрелся интересно, а на сцене не получился. Симов предложил свой вариант. Для каждого павильона изготовили щиты, диафрагмирующие «кадр». На щиты укрепили драпировки, забранные в складки соответствующих конфигураций и ритмов. Свисая над «окном», они закрывают неигровые части интерьеров, кадрируя, «уплотняя» композицию.

Декорации монтировались на круге. В спектакле угадываются многие старые приемы: «четвертая стена» из «Доктора Штокмана» и чеховских спектаклей; анфилада комнат из «Горя от ума»; диагональные планировки «Живого трупа»; лаконичные интерьеры без потолков из «Воскресения»; детально обставленные обжитые комнаты ранних спектаклей… Словно в кинофильме, многие сцены шли крупным планом, выжимали мизансцены к рампе, а крупные детали оформления досказывали зрителям биографии персонажей. Это не было механическим повторением пройденного. Новаторский принцип части вместо целого соединял череду декорационных разнорешенных фрагментов в единый целостный образ. Он был гротескным. Однако гротеск мхатовцев не был отвлеченным. Он раскрывал социальные стороны бытия николаевской эпохи.

Однако полемика с «Ревизором», поставленным Мейерхольдом, прозвучала слабо. В «Мертвых душах» не ощущались напряженность и фантастическая необычность самого сюжета поэмы[[184]](#endnote-185). И художник не был полностью удовлетворен своей работой: генеральная репетиция (весной 1932 года) не воскресила «Мертвых душ», — писал Симов. Режиссеры, выпуская спектакль, также видели некоторые просчеты. Но театр от спектакля к спектаклю ищет пути углубления его художественного содержания. И поныне он не сходит со сцены; все новые и новые поколения зрителей наслаждаются спектаклем — бессмертными образами поэмы, живыми {189} картинами гоголевской России, воссозданными и искусством декоратора.

В 1932 году художнику присваивают почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР[[185]](#endnote-186). На вечере, состоявшемся 20 февраля 1933 года в честь 50‑летия творческой деятельности Симова, торжественно зазвучали слова И. М. Москвина от имени старшего поколения художественников: «Когда мы — теперешние “старики” еще не умели говорить ни “папа”, ни “мама” — ты говорил уже на одном языке с нашими “родителями”… Ты тогда уже понимал их с полуслова, и работал молодо и весело, расписывая, украшая и сколачивая прочность, долговечность и непревзойденность нашего мхатовского гнезда. Ты 35 лет проработал с нами, не отходя от гнезда, а если отходил, то только на один шаг, чтобы дать и другому мастеру поработать в МХАТе, чтобы росла и воспитывалась смена в театре, — и по первому же зову нашему — возвращался и принимался снова за работу, шагая в ногу с нами. Ты 35 лет разделял с нами одну общую и дорогую нам правду нашего искусства. Ты 35 лет дышишь одним с нами воздухом исканий большой правды в искусстве»[[186]](#endnote-187).

Да, Симов и Художественный театр слились в единой биографии. Роль Симова «не ограничивалась непосредственным и активным его участием во всех начинаниях МХАТа. Он был одним из важнейших руководителей этого коллектива. Он обладал в высшей мере той внутренней, с годами все более обострявшейся артистической чуткостью к художественной правде, которую Станиславский считал основным качеством театрального деятеля мхатовского типа. Он был неотделим от реализма, от той сферы русской исторической и современной жизни, которую он с таким обостренным чувством правды воспроизводил на сцене», — делает вывод А. Бассехес[[187]](#endnote-188). «Симов — великолепный русский», — отмечает Немирович-Данченко. И, видимо, не случайно Чехов «списал» с него одного из героев «Вишневого сада» — Симеонова-Пищика, одев его в симовскую поддевку, высокие сапоги, чесучовую рубаху. Актеров, режиссеров, работников разных театральных цехов изумляла работоспособность декоратора. Его вкусу, выдумке, меткому глазу верилось сразу, работал он увлеченно, жизнерадостно, самозабвенно, был предан любимому делу всем сердцем. В режиссерском дневнике 1 февраля 1905 года Станиславский записал: «Клеили макеты. У Симова умирает мать, больна жена и ребенок. Театральное дело не терпит и жестоко»[[188]](#endnote-189).

Всех, кто знал художника, изумляла его скромность. «Я не помню, — вспоминал Немирович-Данченко, — выходил ли он даже с нами на аплодисменты. Все лавры, принадлежавшие ему, мы забирали себе. По инерции!»[[189]](#endnote-190) И жил Симов скромно — всю жизнь в Иванькове. При театре ему отвели крошечную комнатку в конце коридора — на случай, если поздно задержится и не сможет уехать. Художник не только справлялся с самыми сложными задачами реальной театральной постановки, но умел и сплачивать {190} вокруг их решения многочисленных специалистов, вдохновляя их, поддерживая. В разных цехах МХАТа работают люди, им где-то найденные, обласканные и поставленные «к своему делу», — слесари, столяры, кузнецы, электрики, осветители. «Театр — это коллектив единоверцев», — любил не только повторять художник, но и постоянно укреплял веру в творческие искания у всех, с кем работал.

В январе 1935 года театр отмечал 75‑летие со дня рождения А. П. Чехова. И молодость на какое-то время снова вернулась к Симову, с воодушевлением и грустью возобновляет он декорации к «Вишневому саду»[[190]](#endnote-191). Вместе с коллективом готовится к очередному — тридцать восьмому сезону. И вдруг — очередной приступ болезни сердца. А 21 августа в пять часов вечера в Боткинской больнице Виктор Андреевич скончался.

В некрологе режиссер В. Г. Сахновский от имени молодых сотрудников театра написал: Симов «был изумителен, как декоратор и учитель для режиссеров второго поколения Художественного театра»[[191]](#endnote-192). Станиславский, переживая потерю, делится с братом: «сезон… начинается со смерти Симова. Это горе подействовало на меня очень сильно. Слишком много было пережито вместе»[[192]](#endnote-193). В газете «Известия» историк театра и критик П. А. Марков, определяя значение Симова, лаконично и точно сказал: «он был первым художником-режиссером»[[193]](#endnote-194).

О деятельности МХАТа написано очень много. Подтвердились пророческие слова Чехова о том, что Художественный театр — это лучшие страницы книги о русском театре. Работа Симова — это «целая полоса Художественного театра, широкая, яркая, почвенная, в истории Художественного театра неизгладимая»[[194]](#endnote-195), а значит — неизгладимая и в истории искусства.

# **{191}** Метод художника

Объективно оценить творчество мастера значит рассмотреть его опыт в историко-художественной перспективе, позволяющей понять особенности видения им мира, способ образного моделирования действительности.

В ряду российских изобразительных искусств театрально-декорационное — самое молодое. Когда Симов начинал сценическую деятельность, оно насчитывало немногим более двух столетий, родившись вместе с появлением первого профессионального театра (1660‑е годы). Первые художники придворного театра Алексея Михайловича и прославленные итальянские перспективисты, приглашенные для создания феерических представлений, и декораторы XIX века работали в рамках ренессансной — арочной системы декораций. По сути, она осталась нетронутой и на сцене Мамонтовской частной оперы. Художники-живописцы создавали огромные по размерам станковые картины, «разрезали» их и расставляли по перспективным планам на плоскости пола.

Кулисно-арочная система соответствовала и, вероятно, всегда будет соответствовать задачам оперно-балетного и драматического спектакля, решаемого по принципу «представления». А проблема «перевоплощения», программно заявленная Художественным театром, требовала не живописного фона и не обозначения места действия, а динамической среды, эмоциональной атмосферы. В этой среде, как и в репликах действующих лиц, должны угадываться свои подтексты, уходящие в прошлое и будущее. Симов «отгадал» суть нового художественного принципа. Он сразу же приступил к разработке в объемном макете среды-объема, создавая средствами изобразительного искусства, архитектуры и света «предлагаемые обстоятельства».

Понятие это Станиславский ввел в свою «систему» не случайно.

В статье «О народной драме и драме “Марфа Посадница”», говоря о механическом подражании натуре и художественном образе, о правде и правдоподобии, А. С. Пушкин дает замечательное определение сути реализма на театре: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Вырастая из «пушкинского корня», МХТ провозглашает правдоподобие чувствований, истину страстей сутью своего искусства.

Разрабатывая «систему», Станиславский употребляет термин {192} «предлагаемые», обосновывая это тем, что обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для артистов будут уже готовыми — предлагаемыми. К ним относятся не только фабула пьесы, индивидуальные черты образа, место действия, но и декорация, и бутафория, и освещение, и звуки. Чтобы жить на сцене, актеру необходимо установить органическое общение и с партнерами и с декорационной средой.

На первом этапе деятельности Художественно-Общедоступного, когда коллектив был молодым и актерского мастерства явно не хватало, особое значение обрели поиски «достоверных» предлагаемых обстоятельств. От игры в музейной среде, в подлинных костюмах — к воссозданию на сцене образно-правдивой предметной ситуации — так идет развитие мхатовского искусства. Чтобы заставить актера не «играть», а «жить», надо включать в работу весь его творческий опыт.

А как это сделать?

Станиславский растормаживает творческое воображение исполнителей, увлеченно импровизируя, додумывая биографии действующих лиц, иногда далеко уходя от контуров, очерченных драматургом, чтобы вызвать поток ассоциаций, всколыхнуть житейский опыт актера и устремить его на вживание в «шкуру персонажа». Симов непременно приходит на чтение каждой новой пьесы и на все беседы о ней. «Он слушает внимательно и в то же время глубокомысленно вычерчивает кружки и квадратики. Это план комнаты… Здесь… будет протекать красивая, тонкая, изящная жизнь действующих лиц пьесы, или, напротив, ужасное существование людей, потерявших устои»[[195]](#endnote-196). Затем Симов продолжает работу, делая карандашные наброски внешнего вида места действия… Художник тоже фантазирует, даже сочиняет для себя подобие сценария — на основе пьесы выстраивает «психологическую ситуацию». Иногда она не совпадает с авторской (конфликты с Чеховым, Горьким).

Чтобы свободно, раскованно фантазировать, надо иметь огромный запас впечатлений. Вероятно, они наслаивались до поры до времени, потом хозяин этого запаса суммировал летучие изображения, ретушировал и, наконец, выставлял на «витрине» театрального искусства. К концу 1890‑х годов Симов обладал огромным запасом наблюдений, примерно того же круга, что Левитан, Касаткин, Чехов, Станиславский, Немирович-Данченко. И потому легко под симовским карандашом рождаются рисунки на темы пьес. Иногда они смахивают на эскизы жанровых или исторических картин. (Кстати, одно из первых заданий, которые Симов выполнял для Станиславского, — рисунки «народных сцен», по ним ставился спектакль в Обществе искусства и литературы.) Но наброски сцен обычно недолго занимают художника. Главное — наметить опорные пункты планировок — пространственное расположение главных мизансцен. Следующий этап — работа в макете.

А почему не в эскизе?

Система подводит актера к правдоподобию чувствований, а макет {193} моделирует предлагаемые обстоятельства в конкретном пространстве. Он суживает фантастические замыслы постановщиков, «фильтрует» их реальными техническими условиями, дает возможность находить ту единственную раскадровку, которая, отсекая все лишнее, сосредоточивает фокус зрения на точно заданном пространстве. Макет позволяет соподчинить, согласовать, противопоставить две «стихии» — живого актера и сценический объем. Именно поэтому А. Таиров, говоря о значении макета, с упреком сказал: Мейерхольд, растоптав макет в условном театре, уничтожил тем самым тот «сценический *объем*, вне которого не может действовать актер»[[196]](#endnote-197).

В ходе репетиций изначальная планировка уточнялась. Все изменения фиксировались в новых вариантах макетов. Небольшие, в ладонь величиной, из тонкого картона и бумаги, слегка прописанные акварелью или гуашью, они изготовлялись в великом множестве. Художник не думал о выставочных образцах — макеты имели откровенно служебную функцию — это «нашлепки образа», формирующегося, обретающего законченность только на сцене, только в ее реальном объеме.

И все же, вглядываясь в выцветшие, крошечные картонные создания, невозможно не повторить вслед за Станиславским, что это — образцы подлинного искусства художника, архитектора, скульптора и режиссера. Своеобразие их — в особом качестве, которое определяется как театральность, что значит — всецело приспособленные к развитию действия.

Основа театральности закладывается в планировке. Она не исчерпывается маскировкой карманов сцены, созданием иллюзии ее глубины. Ее значение — обусловить логику движения действующих лиц. Планировки не были копированием увиденного в действительности. Планшет сцены принимал форму, созданную в результате сложного взаимовлияния внешней изобразительной характерности мотива и внутренней логики поведения главных персонажей. Именно поэтому планировки становились сильнейшим средством художественного воздействия и на зрителя и на актера. Многоплановые, как бы выражающие сложное глубинное течение мыслей чеховских героев, они обретали лаконичность и простоту в горьковских спектаклях, проямолинейность и ясность в постановках Островского, Гоголя, Толстого; планировки разрезали сцену по вертикали, устремляясь то вниз — как это было в «Юлии Цезаре», то стремительно вздыбливаясь — «Бранд», «Бронепоезд».

Планировки уже в своей конфигурации определяют стилистику спектакля. И. Я. Гремиславский, задавшись целью систематизировать их, выделив десять типов планировок Симова, расчленил их на пять групп. К первой, самой многочисленной, относит смешанные, в плане похожие на сдвоенные, строенные прямоугольники и треугольники, поставленные фронтально или под разными углами, дополненные выступами, разрезами. В подобных планировках, богатых опорными точками, «осуществляются {194} реальные, естественные, бытовые движения действующих лиц, требующие большого количества разнообразных и неповторяющихся мизансцен. В них актеры получают наибольшее количество “возбудителей” из жизненных ассоциаций, их окружает привычная, жизненно-правдивая, без малейшей театральной условности, обстановка»[[197]](#endnote-198).

Во второй группе — прямоугольные планировки, усложненные углами, выступами, разделяющими пространство. В большинстве случаев это планировки для пьес, требующих одной или двух декораций с небольшим количеством персонажей, а мизансцены в них строятся преимущественно в центре.

Третья группа вобрала планировки прямоугольные, построенные почти фронтально, параллельно рампе. Они рассчитаны на постановки, в которых особое значение придается тексту, а мизансцены просты и лаконичны. Огромное число игровых точек заставляет исполнителей освобождаться от внешних движений и переходов, действовать словом, взглядом, интонациями. Как правило, это планировки для пьес с малым числом действующих лиц, без массовых сцен.

Диагональные планировки четвертой группы, как бы уводящие взгляд зрителя вглубь, предназначались для спектаклей, насыщенных движением, динамичными мизансценами, разнообразными по месту действия, требующими быстрых перемен.

В пятую группу входят планировки в виде полукруга, иногда — с треугольником. Гремиславский подчеркивает: Симов явно избегал пользоваться полукругом, очевидно, считая его недостаточно выразительным, неудобным для жизненно оправданных мизансцен, тяготеющим к театральной условности, стилизации.

К сожалению, Гремиславский слишком схематизировал планировочные планы, из-за чего одни стали походить на другие. Так, больше половины схем первой группы включено и во вторую. На самом же деле Симов создавал планировки бесконечно разнообразными благодаря разворотам стен, «уголкам», колоннам, нишам, аркам, анфиладам делавшим интерьеры строго индивидуальными, неповторимыми.

Зрительный зал и в здании «Эрмитажа», а затем и в собственном помещении театра (Камергерский переулок, ныне — проезд Художественного театра) небольшой. Это имело важное значение: зрители, «придвинутые» к сцене, имели возможность видеть всю сложную конфигурацию планировки, воспринимать ее и целиком и по частям — там, где в данную минуту совершалось событие. Гремиславский вскользь упоминает о важнейшей заслуге Симова в открытии «третьего измерения» сцены — по выражению Станиславского. Это «измерение» — пластическая разработка сценического пола — особое качество симовских декораций, новый арсенал выразительных средств. Впервые Симов применил его в «Потонувшем колоколе», затем развил и утвердил в «Юлии Цезаре», «Бранде» и, наконец, — «Бронепоезде».

Работая в макете, художник вчерне намечает и цветовое звучание {195} спектакля, определяет главное направление будущего света, его окраску. Порой даже само обрамление подмакетника становится «регулятором» колористического напряжения. Так было в «Живом трупе»; белый подмакетник придал завершенность, усилил цветовые тона. А потом и в зеркале сцены поместили раму с белыми «штабиками» по краям.

«Система» Станиславского много внимания уделяет поискам «зерна» роли, образа персонажа. Правомерно это понятие перенести и на поиски художником «зерна» образа спектакля. Чтобы оно проросло, обрело силы, созрело, нужны были конкретные материалы жизни. «Если режиссер обходится только пьесой, — говорил Симов, — то мне без колорита местности, где совершались события, без жизненных мелочей, рисующих быт, не обойтись». В старинных русских городах рисует художник архитектуру, костюмы, утварь прошлых веков, слушает звоны колоколов. Ищет следы Феди Протасова у цыган в комнатах на Живодерке, в трактире «Яр»; в беседе с Горьким выясняет: есть ли разница между местным «дном» и московским; ведь даже небольшое отличие жизни босяков даст важные, убедительные детали для выявления «мира отребья». Едет в Италию, чтобы увидеть Рим Цезаря, в Норвегию, чтобы понять быт ибсеновских героев. Собирая материал к «Бронепоезду», добивается разрешения осмотреть несколько {196} бронированных сибирских составов, находившихся под обстрелом. И не только рисует характерные детали, но и совершает в бронепоезде поездку, чтобы понять особенности стука, лязга, грохота железного чудовища, мчащегося по рельсам…

Примечательная черта симовского метода — поиски нетронутых театром пластов современной жизни. И в этом он идет рядом с Чеховым, Горьким, Вс. Ивановым.

И так же, как черная ворона на снегу, блики зажженной свечи на белой рубахе, тесная изба во время дождя — конкретные явления жизни дали толчок Сурикову к образному видению сюжетов, так и для Симова духота жарко натопленной бани, кровавые блики разгорающейся зари определили атмосферу надвигающихся трагедий Руси в «Смерти Иоанна Грозного», а ураганный ветер, кренящий парусные суда, лес мачт, странно покачивающийся, подсказали ощущение «общей зыбкости» образа «Бранда»… Найденное зерно определяло неповторимость эмоциональной окраски общего. Оттого зрители остро ощущали «широкую роспись» в трилогии А. Толстого и «улыбающуюся, румяную красочность» в «Снегурочке». Целостное видение образа {197} обусловливало соподчиненность декорационных компонентов.

В каждой картине, чтобы она «играла», важно найти и выделить ответственное место, жизненно-интересную частность, своей характерностью подчиняющую остальные. «У меня на очереди, скажем, макет к декорации боярских покоев. Я чувствую, что стержнем должен быть выступ изразцовой печи. Задача в том, куда ее поставить и как повернуть или выдвинуть, какой угол осветить, какой закрыть тенью… К данному основному элементу приходится создавать, даже приспосабливать обстановку… Я даже иногда не склеивал целого макета, а отделывал только ударное место, для прочего намечая лишь контуры», — вспоминал художник. На сценах того времени торжествовал некий отвлеченный «чистый стиль» — комнаты «ампир», «боярские», «мещанские», «царские покои». Симов подходил к проблеме стилизации иначе. Он искал характерные уклонения от «хрестоматийного» стиля, его бытовое преломление, обычно несколько позднего времени. Это давало возможность воссоздать не «стерильный» образец, а вариацию на тему: быт, аранжированный судьбами героев пьесы. Так возникало ощущение «обжитости» среды. Детская комната в «Вишневом саде» рассказывала об истории фамильного гнезда, а комната Серебрякова — о характере своего нового владельца. «Обжитость» выражала существо противоречий, обнажала их, была открыто эмоциональной. «Обживать» — значило запечатлеть дыхание жизни во всем, даже в расстановке предметов. {198} И именно поэтому симовские декорации выполняют двойную функцию. Они дают мощный заряд настроению зрителю и одновременно воздействуют на психику актеров, помогая им «жить» в предлагаемых типических обстоятельствах. Во имя этого художник иногда клал в карман костюма актрисы носовой платок, ключи, на листве деревьев изображал росу, невидимую из зала, — словом, создавал те «манки», говоря словами Станиславского, которые вызывали у актеров необходимое по роли самочувствие. Очень часто художник безудержно увлекался. И здесь к его творчеству полностью относится откровение Сурикова: «А дуги-то, телеги для “Стрельцов” — это я по рынкам писал. Пишешь и думаешь — это самое важное во всей картине… среди всех драм, что я писал, я эти детали любил»[[198]](#endnote-199). Воплощая на сцене драмы, Симов тоже любил детали. Однако объяснять перегруженность декорации деталями, «ненужными вещами» только влюбленностью художника и малоубедительно, и — не совсем верно. Понять особенности мироощущения декоратора, его поэтики значит в первую очередь определить «угол прочтения» им и его театром драматургии.

Ставя пьесы исторические («Царь Федор», «Смерть Иоанна Грозного»…), художник насыщает отвлеченно понимаемый в театрах того времени «исторический стиль» живым бытом. Он одушевляет хрестоматийную старину, наполняя ее личностным содержанием, показывая не «палаты боярские», а интерьер, созданный по образу и подобию своего хозяина. Каждый предмет в этом случае становится частью биографии персонажа. Но бытописательство Симова в корне разошлось с символической драмой, потребовавшей иного принципа образного обобщения. Это бытописательство, — отмечала критика, — не раз приводило и к перегруженности декораций предметным рядом, и к «литературности», «описательности», а подчас — и к натурализму и при постановке пьес реалистических, вспомним, например, «Власть тьмы». Однако, как ни парадоксально это звучит, — бытописательство Симова родственно чеховскому. Точнее — восприятию чеховской драматургии в первом прочтении художественников.

На заре века они увидели в Чехове поэта обыденной жизни. И в этой связи предметный мир, воспроизведенный Симовым, предельно, полно, емко «работал» на выявление конфликта трагического взаимоисключения личности и среды, ее окружающей. «Поток жизни» чеховских пьес, «поток предметов», зримо воссоздающих типические ситуации бытия на сцене, были одного уровня, и потому и Чехов и Симов одинаково получали упреки в «фотографизме»: «что попадется на глаза, то он и изобразит с одинаково “холодною кровью”»[[199]](#endnote-200), — писали в те годы о Чехове. На самом же деле, в насыщенности деталями произведений писателя и интерьеров Симова следует видеть важнейшую черту поэтики искусства, при которой форма стремится стать скрытой, чтобы сделать зрителя непосредственным свидетелем происходящего[[200]](#endnote-201).

{199} Как и в произведениях Левитана, Остроухова, Серова, правда передачи натуры сливается в них с глубиной эмоционального настроения. В декорационных картинах, говоря словами самого Симова, обращенными к Левитану, содержались «деликатные и гуманные чувства»[[201]](#endnote-202), истинно чеховские, «тонкие» настроения.

Обнаженность приема, ставшая программой в ряде эстетических систем, появившихся в двадцатом веке, для Симова (как и для Левитана, Чехова) неизбежно воспринималась бы как нечто чужеродное. Условность ширм Крэга для «Гамлета», силуэтов фигур В. Егорова в «Жизни человека» определены иной эстетикой, иным пониманием сути театрального.

Говоря о симовском бытописательстве, о «перегруженности деталями», {200} следует учитывать и второе немаловажное обстоятельство. Критический реализм, который исповедовал Симов, всегда особенное внимание отводил созданию типических обстоятельств, правдивости деталей, которые весьма подробно характеризуют окружение, быт, одежду. Теоретик критического реализма Н. А. Добролюбов отмечает вроде бы как ненужные даже некоторые персонажи в пьесах Островского, например — странницу Феклушу или полусумасшедшую барыню из «Грозы». Но не будучи тесно связанными с действием пьесы, — отмечает критик, — они вместе с тем важные, необходимые фигуры для воссоздания атмосферы невежества, суеверия, мистических бредней, которые довлеют в «темном царстве», оказывают существенное влияние на трагическую развязку событий. Как пример «перегруженности», «ненужности» можно привести и описание мебели в доме Собакевича, и изображение интерьеров в картинах Федотова, Репина, и «описание» внешности героев в полотнах Перова. Но подробное воссоздание обстановки — один из важнейших способов раскрытия содержания.

Искусство Симова, развиваясь в основном в русле критического реализма, стремится к предельному жизнеподобию, как и режиссура, утверждающая принцип «четвертой стены». «Описания» среды вводятся в изобилии. Художественная форма считается тем совершеннее, чем она незаметнее (зрители «подглядывают» жизнь). Этому «подглядыванию» соответствует и сценический ритм. Спектакли МХТ неторопливые, изобилуют паузами, зрители имеют возможность внимательно вглядываться, запоминать обстановку действия, сопереживать жизни героев спектакля, — вчувствоваться в среду, наполненную «сюжетами», которые легко «считываются» благодаря большому числу деталей.

Естественно, искусство Симова не лишено недостатков. Они обусловлены и особенностями дарования художника, и самим методом критического реализма, имеющим свою ограниченность. Этому методу, к примеру, чужда сфера идейно-гармонического в живописи, фантастическая поэзия сказки, чутко воспринимаемая романтиками, «неоромантизмом» ХХ века. Преодолевая эти недостатки, в ряде спектаклей художник талантливо сочетает бытовое правдоподобие с поэтическим обобщением. Симов понимает его как особое качество, когда не количество деталей, а «душевный тон», «зерно чувств» определяют особенности образа. И в этом искусство Симова движется в главном русле российского искусства. Тенденция «поэтизации» направления характерна для большого реалистического творчества начала века. «Лиризм чеховской новеллы или “внутренний реализм” Московского Художественного театра в чем-то перекликаются с “реализмом настроения” В. Серова», — отмечает Г. А. Недошивин[[202]](#endnote-203).

До Чехова МХТ выявлял драму внешнюю, в пьесах Чехова — внутреннюю: герои Чехова говорят не то, что думают, главное для них — не в словах, а в подтексте. Его-то Симов и стремится выявить всей структурой художественной формы спектакля. Деталь {202} в его декорациях все чаще не только характеризует быт, но становится и средством выявления эмоциональной атмосферы. В «Дяде Ване», когда дверь отворяется, наружная сторона ее вспыхивает красными отблесками, и это говорит о многом: в комнате своя жизнь; больной не спит, хотя глубокая ночь, к жизни комнаты чутко прислушивается весь дом.

Учитывается и все возрастающее значение цвета в сложном поэтическом ансамбле. В чеховских спектаклях Симов меняет даже технику письма — от широких заливов художник переходит к мелкому импрессионистическому мазку, оставляет пропуски белого грунта, что способствует передаче светлой воздушности. Она усиливается «дымкой», создаваемой цветофильтрами.

{203} Поэтическая обобщенность дала возможность по-новому решить многокартинные спектакли. В «Борисе Годунове», «Живом трупе», «Братьях Карамазовых» проявилось кинематографическое мышление художника: оно продиктовало новые средства выражения — часть вместо целого; фрагменты обширной панорамы, смонтированные на круге в монтажном сопоставлении; сверхкрупная деталь; диафрагмирование зеркала сцены, уводящее действие в глубь «кадра» или выдвигающее его на первый план («Колокольня» в «Бронепоезде»). Все это — новые черты творческого метода, которые развиваются уже новыми поколениями художников.

И еще одна примечательная особенность искусства Симова — поэтическая простота. Движение к простоте многотрудно, ибо «простое должно быть содержательно: лишенное сущности, оно теряет смысл. Простое, чтобы стать главным и выступить вперед, должно вместить в себе весь круг сложных жизненных явлений, а это требует подлинного таланта, совершенной техники, богатой фантазии, — так как нет ничего скучнее простоты бедной фантазии»[[203]](#endnote-204).

Простота, лаконичность богатой творческой фантазии со всей полнотой проявились в «Бронепоезде». Симов «орудует пластами», чтобы выразить чувства, обостренные революцией. От антикварного предметного мира «Царя Федора» и «Снегурочки», от «сфумато» чеховских усадеб и хмурых левитановских пейзажей художник пришел к монументальности, широкой живописи огромных задников, вздыбленной в вертикальных планировках объемной архитектуре.

{204} В «Бронепоезде» метод Симова раскрылся своими новыми гранями. Изобразительная режиссура художника выявила свою способность решать новые задачи, связанные с утверждением на сцене искусства социалистического реализма.

Творческий метод Симова формировался в борьбе с рутиной, с явной и скрытой недоброжелательностью. Один из критиков впоследствии нашел мужество признаться, что присматривался к «работе этого театра с тайным озлоблением, следя за его успехами, как следят за успехами врага»[[204]](#endnote-205). Но если и переходили отдельные недоброжелатели из стана врагов в круг друзей театра, то хор голосов, обвинявших МХТ в «натурализме», «бытовизме», не убывал.

«Конечно, каждый театр, если он только не притон декадентского садизма, театр быта. Но есть быт и быт… Быт, как главным образом внешнее, покрывающее человеческое “я” в его духовной сути. Это — быт натуралистический — фотографический, протокольный»[[205]](#endnote-206), — обвинял Э. М. Бескин художественников в 1909 году. А через четверть века Д. Тальников повторил: борясь с пошлой театральностью во имя жизненной правды, МХАТ «боролся и вообще со всякой “театральностью”… выливая с неистовством молодого неофита натуралистической веры вместе с водою из ванны и самого ребенка»[[206]](#endnote-207). Обозреватель выставки «Художники советского театра за 17 лет» столь же решительно заявил: «В творчестве В. Симова мы находим применение иллюзорно-натуралистических методов в наиболее чистом виде… В советском {205} декоративном искусстве в целом деятельность Симова была малохарактерным явлением»[[207]](#endnote-208).

В годы последующие односторонняя оценка творчества Симова преодолевается, его имя вошло в солидные тома истории советского театра, в главы о декорационном творчестве самых разных изданий по изобразительному искусству.

Опыт художников МХАТа изучается широко, ибо здесь работали самые разные мастера: Головин, Кустодиев, Бенуа, Добужинский, Егоров, Юон, Кончаловский, Татлин, Рабинович, Вильямс, Крымов, Рерих, С. Иванов, Ульянов, Рындин, Волков, Акимов, Шифрин, Эрдман… «Но кого из них можно сравнить с Симовым! — восклицает Бассехес. — Даже В. В. Дмитриев, вписавший свое имя в историю МХАТ как мастер зрелищного образа лучших его постановок советской эпохи, не мог притязать на равное с ним значение»[[208]](#endnote-209). И действительно, новаторство Симова широко признают и режиссеры, и художники «второго поколения». Дмитриев вспоминал, что в разговорах с Немировичем-Данченко и Станиславским его всегда поражал их постоянный ответ на самые смелые, как художнику казалось, предложения: «“Нет, я это пробовал в таком-то году и это не то”. … Создавалось впечатление, что эти люди на опыте прошли через все театральные системы, что все, казавшееся мне смелым, новым, свежим — старо как мир, а правда еще не найдена. Черный бархат уже использовался в 1902 году, серый — в 1915 году, условный павильон — в 1912 году…»[[209]](#endnote-210)

Знаменательно и признание Н. А. Шифрина: «Была такая пора, {206} когда нам казалось, что Художественный театр идет не в ногу с эпохой и нам, молодым, надлежит больше любить театр Мейерхольда или Театр Революции. Поэтому не так-то просто было для меня согласиться пойти работать в Художественный театр». А поработав здесь, впитав опыт коллектива, Шифрин со всей решительностью заявил: «Я не пожалел. Эта работа оказалась для меня очень полезной». И, оглядываясь на путь, пройденный русским декорационным искусством, заключает: «Говоря о театральных художниках… необходимо вспомнить… деятельность Симова в Художественном театре, сочетавшего глубину социального понимания событий пьесы с бытовым правдоподобием в показе окружающей героев среды»[[210]](#endnote-211).

Казалось бы, место Симова в истории искусства определено. Однако в 1973 году создается солидный сборник «Художники театра о своем творчестве», и снова деятельность Симова покрывается туманом забвения…

Надо полагать, в этом сказалось и своеобразие отношений к Художественному театру в целом, вызванное особыми обстоятельствами.

Еще в 1921 году, говоря о перспективах развития советского театра, А. В. Луначарский заметил: приобретя новый опыт, мы вернемся «куда-то очень близко к тому классическому театру, который выработался в лучшую эпоху»[[211]](#endnote-212). Таким «классическим театром» видится МХАТ. Ряд его спектаклей в 1930‑х годах объявляется «советской классикой». К концу 1940‑х годов все решительнее стилистика МХАТа выдается за единственный образец, достойный подражания. Многие театры начинают копировать его декорации. Но, как всякая копия, они далеки от подлинного искусства. «По всем сценам Советской страны стали плодиться дотошные павильоны, с настоящими шпингалетами на окнах и документальными дверными ручками. Все они были одинаковыми, и авторов их нельзя было отличить друг от друга, хотя иногда это были совершенно разные художники, умевшие раньше делать совсем не похожие друг на друга вещи»[[212]](#endnote-213). Вульгаризаторская практика сослужила МХАТу печальную службу. «Эталоны» оказались неприемлемыми для массового внедрения.

Поворот в культурной жизни страны, начавшийся в 1960‑х годах, нашел ярчайшее выражение и в театрально-декорационном искусстве. Уходит в прошлое вульгаризаторское понимание метода социалистического реализма. Индивидуальность творческого почерка обретают и художники, и режиссеры, и театральные коллективы. Театральным поэтикам, родившимся в середине ХХ века или становящимся на ноги сегодня, зачастую свойственно свободное отношение к внешнему правдоподобию изображения. Казалось бы, в этой связи, опыт Симова — целиком принадлежит истории. Но не будем забывать, что сценические формы приходят и уходят, а принцип психологизма остается. Естественно, связывать «психологизм со строго определенным, исторически локальным стилевым течением вряд ли верно. Вечных стилей не бывает. Стили {207} формируются, торжествуют, соревнуются, подготавливают путь новым, сменяют друг друга. Реализм — многостилевое явление»[[213]](#endnote-214), — делает вывод теоретик театра А. А. Михайлова. Психологическая содержательность, психологический анализ — вот главнейшая проблема развития сценического искусства и сегодня и завтра. Основой психологизма, его источником неизменно и навсегда остается жизнь во всей бесконечной сложности своих проявлений. И здесь опыт Симова учит видеть и воссоздавать на сцене события окружающего, выхватывать из быта и превращать в бытие, в емкие декорационные формы то, что связано с жизнью человеческого духа, учит, как художнику можно и должно переживать чужую судьбу как свою собственную, — учит создавать образы психологически содержательные.

Важнейшие черты развития современного театрального искусства — целостность спектакля. Эта целостность — замечательное качество симовских спектаклей, начиная с «Царя Федора».

Симову принадлежит роль вдохновенного открывателя новых возможностей изобразительного искусства на сцене. Вот почему методу художника суждено жить и развиваться, и не только в театре, но и в кино, и на телевидении, и в искусстве завтрашнего дня, которое непременно возникнет на новой технической основе — голографии. И сегодня, приступая к работе над драматургией Островского, Л. Толстого, Чехова, Горького, театральные коллективы не могут обойтись без изучения опыта Симова. Не потому ли Г. А. Товстоногов, рассуждая о проблемах театра, считает, что первая постановка «Трех сестер» в Художественном театре, «принадлежавшая 1901 году, составила эпоху в развитии всего русского искусства… Это было произведение сценического искусства, идентичное по значимости произведению драматургии»[[214]](#endnote-215).

Чем дальше уходит в историю день открытия Художественно-Общедоступного, тем величественнее видится во времени его искусство, а значит и творчество Виктора Андреевича Симова, родоначальника новой плеяды — художников-режиссеров, замечательная страница истории русской, советской художественной культуры.

# **{213}** В. А. Симов Фрагменты из воспоминаний[[215]](#footnote-2)

За мою долгую жизнь художника в памяти создалась целая «портретная галерея», откуда смотрят лица разного пола, возраста, национальности, положения, разной степени талантливости и темперамента. Среди них головой выше всех в прямом и переносном смысле слова — Константин Сергеевич Станиславский. Он, кстати сказать, значится в моем мемуарном списке первым и по времени.

<Не будь встречи с Алексеевым-Станиславским — молодым, рьяным фантазером, горячо увлекающимся и увлекающим других, по всей вероятности, я пошел бы другой дорогой. Вот почему начинаю свои воспоминания именно с него.

Впрочем, если строго придерживаться хронологии, то первая режиссура была, пожалуй, в моих собственных руках. Случилось такое совмещение давно, очень давно. Еще не умея ни читать, ни писать, попробовал я смастерить домашнюю сцену. Толчком послужило волнующее впечатление от театра. Как-то меня взяли в Большой на балет «Саламандра». Морозный день, праздник, толпа, широкие лестницы. С удовольствием освобождаюсь от стесняющего укутывания и сижу у барьера в голубой шелковой рубашке, с серебряным поясом, в бархатных шароварах, на ногах — сапожки с красными сафьяновыми отворотами.

Глазам больно от массы света и золота. Очень высоко, вниз даже поглядеть страшно; пахнет чем-то незнакомым, но приятным — газ! Блеск, многолюдство, увертюра — все развлекает. Я не успел опомниться, как мне шепнули:

— Витя, смотри — вот Саламандра. Почему-то перед нашим балконом вырос лес, необыкновенный лес и лунная ночь, и кто-то танцует; их много, танцуют у пруда, на головах женщин огоньки, в воде огоньки, а где Саламандра — не знаю. Потом чудная богатая кровать, Саламандра лежала на ней и вся светилась красным. Другого ничего не помню…

Дома только и разговоров что про «Саламандру». А почему бы не повторить прельстительных диковин? Коробка из-под гильз — сцена. Согнута кровать из розовой бумаги, вырезан человечек. Без всяких указаний и поправок со стороны.

Обыкновенно я ставил свой театр на стул, а из кубиков перед сценой громоздил сложное сооружение. Игрушечная {214} обстановка нравилась мне не меньше настоящей, но одно горе — Саламандра моя не светилась.

Однажды мать играла на рояле, няни не было. С музыкой в соседней комнате представление казалось совсем театральным. Придумал нововведение: поместил свечку в высоком подсвечнике с бисерной подсветкой под стул, и вдруг лежащая красавица осветилась красным, как там, в самделишном театре. Сидя на корточках, замер от восторга и не отрывал глаз от волнующего зрелища. Через минуту произошло нечто странное — задымило, потом просунулся язык пламени, облизал неподвижную фигурку, которая вспыхнула и пеплом разлетелась. Погибла спящая красавица, сгорел ее дворец, опасность грозила самому театру. Пока беспомощный режиссер соображал, как поправить катастрофу, раздался тревожный голос матери:

— Няня, что это будто гарью пахнет?! Затем я был застигнут у пожарища и претерпел некоторую неприятность. Порядочная круглая дыра в решетке венского стула долго служила мне укором. Так весьма рано проникся убеждением, что режиссура требует себе жертв.

Первая моя антреприза «прогорела». Через 30 лет после прискорбной незадачи снова очутился в роли режиссера, декоратора, костюмера, бутафора и даже «осветителя»…

Быть художником-декоратором — задача трудная и щекотливая. Прежде всего он попадает в театр, у которого есть своя линия, свои известные приемы, умонастроения режиссера, наконец, психология целого коллектива. Художнику надо приглядываться, прислушиваться, вникать в новую, почти незнакомую жизнь. Другая сторона — художник всегда несколько опасен режиссеру. Они оба стоят рядом, работают вместе, но глядят разными глазами.

Режиссер, безусловно, знает сцену. В своем воображении заполняет ее причудливыми хитросплетениями оригинальных жизненных моментов. Преследуя заманчивую цель, он не считается ни с какими преградами и увлекательно свободно комбинирует возникающие образы, планы, картины.

Художник не уступает режиссеру в размахе напрашивающихся композиций, но подчиняет их законам своего искусства. Колорит, рисунок, перспектива, масштабность, скульптурность и т. д. ограничивают твердыми рамками расплывчатые пока замыслы первого. Вот в процессе приспособления двух параллельно идущих ходов и заключается трудность реального оформления. Кто кому насколько и в чем подчиняется?

Зажечь художника талантливому режиссеру легко удается. Стоит только сочно раскрыть содержание пьесы, выявить определяющий тон, подчеркнуть характерность действующих лиц и массовых сцен, овеять настроением отдельные куски широкого комплекса спектакля — художник горячо откликается, его творчество дополняет, подсказывает что-то интересное. Они довольные расстаются, в надежде сразу воплотить прекрасные мечты. Режиссеру кажется, что решительно все растолковано. Он закрывает глаза — и цепь созданных его воображением мизансцен выступает перед внутренним взором, живет.

… Уголок сада, полуотворенная калитка или мостик с положенными перилами, там старенькая скамейка, тут качели, подальше еще что-нибудь.

… Может быть, старинные хоромы, низкие своды, роспись, пышные одежды, оружие…

Если режиссер вдобавок и актер, он уже «обыгрывает» намеченные предметы, это ему так близко, знакомо, понятно, что вот и рисуй. А рисовать должен другой.

{215} Между тем художник, воспринимая режиссерские указания, уносится в особый, одному ему известный мир рождающихся видений. И у него из темноты выплывает сад, и у него боярские покои принимают определенные очертания…

Разгораются творческие грезы, подчиненные любимым мотивам и формам, но их сторожит прозаическая бумага с беглыми режиссерскими набросками. Горизонтальная черта — рампа, закругление в середине — суфлерка, а за ними, на сцене, какие-то прогнутые линии, углы, пунктиры, кружочки, квадраты, пересечения, да еще стрелки разбегаются в разные стороны. Посмотришь издали — ни дать, ни взять — клинообразные надписи.

Когда режиссер заполнял листок своими знаками, подкреплял объяснениями красноречивыми, оставалось только соглашаться. Теперь же неразборчивая режиссерская азбука кажется тарабарской грамотой. Следует помнить о софитах, нельзя забывать о первом и втором плане, необходимо считаться с неудобствами кулис, надо принять во внимание угол зрения, разрез портала, высоту подзора и т. п.

Художнику хочется уйти от условностей, суживающих свободное расположение облюбованными мотивами, неиспробованными еще гаммами красок, новизной освещения. Обидно очутиться в плену многочисленных и малопонятных мелочей. Художник увлекается, борьба с заданием окончена не в пользу предначертаний постановщика, зато вышли эскизы, которые прямо просятся на выставку.

Происходит встреча союзников общего театрального фронта. Эскизы в руках режиссера, он длительно всматривается. Бегут минуты обоюдного молчания.

— Ну, да, конечно, взято хорошо, очень хорошо, но… не так, тут не совсем удобно развернуть предположенные группировки. Впрочем, если здесь немного изменить, здесь передвинуть, здесь совершенно убрать… Режиссер думает.

Художник недоуменно следит за выражением его лица, а тот уже загорелся вновь, нашел блестящий выход и предлагает иные комбинации, иные формы.

Теперь у художника мелькает в мыслях: хорошо-то оно хорошо, но тогда придется начинать сначала, т. е. попросту сделать новые эскизы.

И уносит он свою первую пробу с чувством разочарования, досады, а может быть, и горечи. Художник поймет, что режиссура требует от него жертв.

Путь — неизбежный для многих начинающих декораторов. Еще замечу, что прежде, в былое время, квалифицированные художники, маэстро, генералы искусства считали декоративную живопись чем-то унизительным для себя. В их глазах декоратор стоял на одной доске с живописцами вывесок, мазилками. Только впоследствии, в 80‑х годах художники спустились в эту область, поняв, что можно не малярничать на сцене, но и творить жизненную правду, как на картине. Простое ремесленное иллюстраторство уступило место взволнованной выразительности. Отрекшись от предубеждения, художники скоро приобрели обширное поприще для применения своих талантов. Возникла даже конкуренция.

Первая попытка пригласить в декорационную мастерскую не рисовальщиков, а настоящие художественные силы, принадлежит С. И. Мамонтову. Коммерсант-меценат вначале бредил итальянцами и в постановках своей частной оперы не прочь был перещеголять казенный, Императорский театр, если не богатством, то свежей незаурядностью. У него пели не кто-нибудь, а Мазини, Таманьо, Ван-Занд, а таких выдающихся артистов неловко выпускать среди шаблонного окружения.

Подобрался тесный кружок молодежи — {216} Коровин (чрезвычайно сильный колорист), Н. Чехов (брат А. П. Чехова), Левитан — Друг и товарищ по школе. Исаак Ильич пригласил меня примкнуть в компанию новаторов, которые собирались затмить неуклюжую роскошь канцелярски-бездушного соседа (администрацию Петербургской оперы Стасов звал не иначе, как Ваганьково кладбище; Москва недалеко ушла вперед).

Я в то время уже выставлялся у «передвижников»; имел некоторый успех. Влекло к станковой живописи, но левитановский призыв пересилил. Мое младенческое пристрастие к театру не остыло, только приняло иное направление: вместо балета я считал за счастье попадать в Малый. Получая по 10 коп. на школьный завтрак, половину откладывая; пятачковая экономия отчасти лишала меня хлеба насущного, зато с лихвой вознаграждала на хлебе духовном. За четвертак попадал прямо в «рай». Как памятны мне еженедельные посещения галерки. Бывало, дрогнешь у запертых дверей (по Неглинному проезду), где мало-помалу собираются такие же театралы, преимущественно студенты. Отворят — и мы табуном мчимся на самую верхотуру, затем перепрыгиваем через скамейки, чтобы скорее захватить лучшее место в первом ряду.

Над самой головой потолок, размалеванный, как пирог, чуть что не рукой достаешь до живописных, до неживых муз — покровительниц искусства с лирой или свитком на коленях. Небожительницы выглядят неважно. Полотно местами вспузырилось, местами подмокло от протеков. Но это ничего. Мы смотрим не на небо, а вниз. Ермолова, Федотова, Акимова, Пров Садовский, Музиль, Макшеев — кто мог устоять против их обаяния…

Что же касается обстановки, декораций, меня многое не удовлетворяло. Зачем, например, такие сложные перспективы дворцов с вычурными, вылизанными деталями? Била в глаза условность, отсутствие жизни, нарочитость. Комната богатого дома и угол бедняка — одинаково во всю сцену; двери обязательно в центре и по бокам; мебель стоит симметрично; обои либо малиновые штофные, либо дешевые канареечные. Нарисованные книги на полках стояли в определенном размещении: 3 – 4 переплета стоймя, один наискосок. Особенно раздражали меня деревья в саду: зеленые-презеленые, с желтоватыми листиками, намеченными по трафарету (влево, вправо, прямо и опять в прежнем порядке без конца). Какой породы растительность, ни один ботаник не определил бы. Эту мазню можно было увидеть и у террасы барской усадьбы (непременно с левой стороны кулис). Верхом нелепости казались кусты с розами для изображения клумб или отдельных красивых уголков. Все веточки будто усыпаны цветами, сзади же их совершенно не чувствовалось, точно они заранее были кем-то ощипаны. Цветущее и не цветущее обрамление довольно скупо лепилось по бокам, бережно оставляя свободной середину для действия. Декорации служили только подсобным материалом, так или иначе отгораживая сценическую площадку. Словом, скучный шаблон. Хотелось бы перелицевать, перетасовать, перефасонить, и чудилось, что не так уж трудно сделать лучше. Вот почему на приглашение Левитана я не ответил отказом. Коровин пользовался особой благосклонностью, даже покровительством мецената и работал особняком, а мы составили дружный коллектив и писали декорации не совсем обычным порядком. Во-первых, мы никогда не имели дела с режиссером; по большей части Левитан возил куда-то наши эскизы, показывал кому-то и возвращался с известием, что, мол, одобрено, валяйте…

{217} Еще не привился взгляд, что художник почти равноправен режиссеру, что художник не только воссоздает внешнюю обстановку по тексту, но и раскрывает замысел драматурга. Даже сами декораторы не задумывались над грандиозностью подобного вопроса.

Готовили мы постановки на «диких» по тому времени началах. Мысль и эскиз каждой декорации принадлежала индивидуально одному автору. (Так мой вклад выразился в двух декорациях к «Фаусту» — домик Маргариты и собор, одном акте к «Кармен» — площадь — и заключительной картине к «Жизни за царя» — Красная площадь.) А расписывание велось коллективно. Мастерской похвастаться мы не могли — низко, теснота, не приспособлено, с керосиновым освещением и «центральным» отоплением в виде громадной печи, которая помещалась как раз у середины разгороженных двух комнат. Чтобы проверить общее впечатление от законченной декорации, приходилось залезать к трубе и смотреть сверху: другого более удобного пункта наблюдений не было. Здесь же мы отдыхали, закусывали, принимали гостей. Никакого режиссера, повторяю, Мамонтов к нам не присылал, а когда неожиданно явится, поглядит, бросит на ходу несколько замечаний — веских, дельных, и затем исчезнет. Другого критика мы имели — Антона Павловича Чехова. Он нередко навещал брата, подолгу засиживался, смешил нас до упаду неистощимым юмором бытовых наблюдений, под конец менял тон, серьезно оценивая наш труд. Мнения его отличались лаконичностью, удивительно странной формой: окинет взглядом через пенсне, задумается и уронит такой афоризм, что разгадаешь не сразу, иногда совсем не разберешься, а переспросить неловко.

Готовые декорации увозились, без нас «поделывались», без нас освещались, и мы, присутствуя уже в качестве зрителей, часто испытывали смущение. Со сцены шло не то впечатление, на какое мы рассчитывали. Доходило до курьезов. Расписали мы задник, кажется, кремлевскую стену на фоне облачного неба. Одной тучке придали крупную форму, а в театре она сильно смахивала на пушечный выстрел, как обычно изображают бомбардировку крепости. Такой воинственный намек отнюдь не входил в наши намерения. Кое‑кто заметил неудачное пятно, посмеялись над ним, переделывать же нас не заставили.

Работали мы здесь два сезона, потом Чехов Н. П. заболел (умер 18 июня 1889 года), и наше содружество распалось. Я с Левитаном снова вернулись к станковой живописи. Он продолжал увлекаться пейзажем, меня потянуло к историческому жанру. Усердно изучал боярскую Русь, ходил по музеям, рылся в библиотеках, посещал Ростовскую Белую палату — старинный уголок подлинной Московии.

Начало 90‑х годов можно считать подготовительным периодом, а к половине уже созрел замысел крупной вещи «Опала митрополита Филиппа» (по мере расширения и усложнения композиции, картина выросла до размера 3 x 5).

Незадолго до того я перебрался из города в Иваньково, где построил специальную мастерскую. Вне всяких сомнений, я всецело посвятил бы себя разработке исторических сюжетов; недаром Суриков, мой старший собрат, убежденно поддерживал во мне эту решимость. Но вышло иначе, потому что на пути всему встал большой человек и загородил дальнейшее движение. Моя художественная деятельность повернулась в сторону, опять приблизилась к декоративной живописи и потекла по каменистому руслу театральной жизни.

Жалею ли я о последнем сдвиге теперь, на склоне лет моих? И да, и нет.

{218} Грустно потому, что не сбылись лелеянные замыслы живописца-художника, рад потому, что судьба свела меня с неповторимо-редкой индивидуальностью, с исключительным мастером сценического оформления. Многому я научился у Константина Сергеевича; в его систему вникал, немало хороших моментов пережил от творческого общения с ним, — разнообразно содержательного и неизменно толкающего вперед, к разрешению трудных, но захватывающе-острых задач.>

Вот как я познакомился со Станиславским.

Однажды, ранней осенью 1896 года, сидел я неподалеку от своей дачи в Иванькове, углубился в этюд, наслаждаясь затишьем, когда так сладко работается. Вдруг слышу оклик знакомого голоса. Подходит торопливо, чуть не вприпрыжку художник П. В. Осипов. Подходит радостный, возбужденный, против обыкновения даже не взглядывает на мольберт, спрашивает:

— Знаете что? Угадайте-ка, с чем я пришел к вам?

Заинтриговав и не дожидаясь ответа, сам, без паузы, дает короткое объяснение:

— Константина Сергеевича Алексеева, артиста и режиссера, знаете? Ну, так вот, он хочет приехать в Иваньково, узнать вас, посмотреть вашу мастерскую.

«Уж не собирается ли он заказать мне портрет?» — мелькнула у меня мысль, которую я и высказал Павлу Васильевичу.

— Нет, нет! Если согласны, просто к вам приедет, вот и все.

Польщен и несколько озадачен. Отказа, разумеется, не последовало, но невольно напрашивался вопрос: чем подобная заинтересованность вызвана? Разъяснилось, что Осипов уже раньше сотрудничал со Станиславским, оба они бились над макетами к «Потонувшему колоколу», причем режиссер оставался неудовлетворенным. И вот в одной из бесед зашла речь о том, кого бы еще привлечь. Павел Васильевич указал на К. Коровина, который тогда уже составил себе имя в театральном мире. Разборчивый собеседник возразил: «Не то — он прекрасен, но страдает рутинностью в самой конструкции сцены, в нем нет глубины».

Перебирая имена художников, ни на ком не могли остановиться. Осипов вспомнил про меня. Осторожный Константин Сергеевич захотел предварительно проверить рекомендацию. Таким образом состоялись как бы «смотрины».

Первая встреча сразу меня очаровала. Вошел очень высокий мужчина, чернобровый, черноусый, но уже с седеющей головой, вошел, притягивая к себе расположение мягкой, пленительной улыбкой. Широким жестом протянул нам с матерью и женой свою большую руку, которую я тотчас заметил и запомнил на долгие годы.

В нем ясно угадывалось стремление искать все оригинальное, отметая трафарет и шаблон. Это сказывалось в манере приглядываться к окружающему, в тонких указаниях по поводу замеченного.

Ему же, со слов Осипова, понравилось мое, родственное с ним отношение к искусству, в чем его убедила и обстановка мастерской, которая носила достаточный отпечаток своеобразия. После смотрин тут же произошел и сговор, то есть соглашение о подъеме «Потонувшего колокола». Но перед началом совместной деятельности мой гость счел необходимым показать и себя: пригласил посетить его московскую квартиру.

Вспоминается дом у Красных ворот. Название, которое так и удержалось впоследствии во всем театре, например: «ехать к Красным воротам», «у {219} Красных ворот одобрили», «надо посоветоваться у Красных ворот» и т. д. Если Константину Сергеевичу хотелось предварительно посмотреть мастерскую художника — будущего сотрудника, то мне вдвое интереснее казался визит к режиссеру-новатору.

На Садовой, за обычной тогда решеткой по тротуару, через стволы привольно разросшихся лиственных деревьев (а над их вершинами, как легкие стрелы, высились два четких силуэта изящных елей) белыми пятнами проглядывало внушительное здание.

Двухэтажное, с колоннами, несколько тяжеловатое — типичный особняк с флигелем; между ними крытая галерея, соединяющая верхние этажи, образует как бы вторые ворота во внутренний двор.

Константин Сергеевич со своей женой, Марией Петровной Лилиной, занимали весь низ главного дома.

Глядя на массивный фасад, который не отличался никакими особенностями, я не ожидал и от интерьера ничего другого, кроме солидной роскоши.

Но стоило только переступить порог комнаты, куда меня пригласили, — нахлынули иные впечатления.

Невысокие простые потолки. В одном из углов довольно обширного помещения какой-то портик или, пожалуй, маленькая квадратная часовня с усеченным выступом и небольшой аркой-входом из грузного мореного дуба. Готический стиль. Освещалась она узкими стрельчатыми окнами (целлулоидовые наклейки — удачная имитация), причем на цветных стеклах — прозрачный ряд рыцарских фигур. Под стать оригинальный сундук с металлическими петлями и столик, похожий на аналой. На нем темнел фолиант в кожаном переплете, где чуть поблескивали старинные застежки.

Вокруг все серьезно, увесисто, даже величаво. Высокие резные спинки глубоких покойных кресел, обитых гобеленами блекло-сероватого цвета. Еще какое-то сиденье, перед ним — круглый стол; на полу мягкий ковер в тон окружающему. Висели вышитые знамена, укрепленные между кресел, в простенках окон. Копья — чуть не музейные протазаны на длинных древках. Два стеклянных шкафа такого же готического стиля; сквозь расписные дверцы в тисненых переплетах книги. {220} Отовсюду веяло налетом средневековья.

Но, во всяком случае, это убранство, эта тишина властно отгораживали от шума уличной московской сутолоки. Невольно казалось, что в дальнейшем меня должно встретить нечто противоположное будням и прозе. Продолжая осматриваться, я увидел хозяина, вышедшего из боковой двери с левой стороны. Мне как художнику вдруг почему-то представилось, что владельцу таких хором не худо бы накинуть длинную черную мантию или показать его охотником в кожаной куртке и ботфортах, обыкновенный же домашний костюм и, главное, брюки навыпуск мешали целостному впечатлению.

Помню даже такую мелочь: подали на подносе вместительный чайник под шерстяной вязаной покрышкой коричневого цвета, два стакана в подстаканниках, рядом виднелись сахарница и ваза с вареньем (новое смешение разнохарактерных восприятий). Опять я обратил внимание на большую руку, которая уверенно хозяйничала, плавно двигаясь от чайного прибора к салфеточкам.

Завязался оживленный разговор: театр вообще, его роль, нудная казенщина, репертуар (в частности, Гауптман) и постановка выбранной пьесы. Взгляды на искусство — смелые, пожелания — широкие, даже рискованные. Станиславскому, завзятому сказочнику, как будто тесно среди быта, среди устойчивого обихода, который планомерно движется круглые сутки, подобно стрелке, по циферблату необходимости и привычки.

За скачками его фантазии не угонишься. Он перепрыгивает через технические возможности, забывая или просто не думая, насколько это осуществимо. При его поэтических объяснениях забыл я о средневековом окружении и перенесся куда-то в горы, в ущелье, а режиссер толкает меня еще глубже, на самое дно, полное мрака, жути, таинственности…

Недопитый чай простыл, салфеточка соскользнула с колен, и вдруг, после падения Генриха в пропасть, я внезапно разглядел блюдечко, остатки варенья. Что такое? Почему варенье? Где я?.. Нагнулся, поднял салфеточку, предупредительный же хозяин, превратясь из Генриха в Алексеева, предлагает угощение.

Убрали чай.

Константин Сергеевич принес и начал критиковать макеты, у которых, по его мнению, «не хватало настоящей сказочности».

Меня удивило тогда техническое устройство макетов: они разбирались {221} и складывались. (В нашей практике у Саввы Ивановича Мамонтова никаких макетов не требовалось, там довольствовались одними эскизами.)

В результате нашего второго свидания, делового, я ушел, нагруженный сведениями о предстоящем спектакле («Потонувший колокол» Гауптмана), режиссерскими пожеланиями и типичными хитросплетениями условных знаков, с извинением за плохой их рисунок. Прощаясь, радушный хозяин предложил мне билет в Охотничий клуб на «Двенадцатую ночь». Вот и случай приглядеться поближе к характеру новаторской постановки, к труппе, наконец, к игре самого Станиславского в центральной роли Мальволио.

Покидал я гостеприимное убежище исключительного художника-режиссера с отчетливым убеждением: мною обретено наиболее близкое, важное и дорогое по искусству. Я нашел оригинальность, жизненную правду в творческом преломлении, глубину захвата, смелость исканий при полном отсутствии рутины. Мною овладели радость и тревога. Не будучи новичком в декоративной живописи, я все же не предполагал, что могут возникнуть такие сложные требования при оформлении. Окажется ли задача по силам и мне?

Обоюдоострая новизна пугала и манила. Впереди — нескончаемые волны, далекое плавание, но пусть будет и качка и буря: следую за капитаном. Ушел я из особняка «у Красных ворот» с окрепшим чувством обаяния от личности Константина Сергеевича, и это обаяние не ослабевало в течение десятков лет.

… Охотничий клуб. Небольшой зрительный зал, особый подбор публики — преобладают люди «свободных профессий», сдержанный говор, оживленное настроение. Тесные кулисы, сцена-коробочка.

Меня только что познакомили с труппой, тем будущим ядром, вокруг которого прочно объединились дальнейшие наслоения «художественников». Мелькают молодые лица Лилиной, Андреевой, Санина, Бурджалова, Лужского.

Звонок. Спектакль «Двенадцатая ночь» начался. Внимательно ловил я и впитывал все, что происходило на сцене, — чарующие моменты и отрицательные черточки. Поразила изумительная, выдержанная фигура Мальволио, его костюм, жесты и мимика, затем — богатство мизансцен, дающих художественно-правдивое настроение и эффектную композицию. Это было ново для меня, открывало не использованные мною возможности. Невыгодное же впечатление получилось от декорации, сухой, низкой, совсем несоразмерной с крупным ростом главного {222} исполнителя. Этот контраст особенно был заметен, когда Мальволио требовалось входить или выходить через низкую дверь неумело построенного маленького домика, в которую с большим трудом, неестественно сгибая спину и сильно наклоняя голову, проходили остальные артисты. Обидно, что такой технический промах мешал игре и понижал общее прекрасное впечатление от спектакля.

Этот вечер и антракты за кулисами сблизили меня с «кружком», показав, кстати, и условия, в которых придется работать. Критически разбирая некоторые недочеты декораций, я прикидывал мысленно, как добиться желаемого эффекта при выполнении гауптмановской фантазии.

Первый макет, показанный мне Константином Сергеевичем, не нравился нам обоим. Те же несуразности, что и в декоративной обстановке шекспировской комедии: отсутствие масштабности, нецелесообразная загороженность площадки с обеих сторон, вследствие чего сцена казалась еще теснее. Как передать настроение жуткого ущелья и выявить массивность окружающих его гор? Ничтожный размер сцены не позволяет изобразить их «во весь рост», следовательно, надо все лишнее срезать и оставить только подножие с валяющимися вокруг камнями. Отыграться на одном очень крупном валуне, сдвинутом набок, заплесневелом, поросшем лишаями и мхом, около расположить осколки поменьше. Из‑за тесноты нельзя поместить ничего объемного; иллюзорная выпуклость — секрет живописи.

В Охотничьем клубе мы и не мечтали о большем. Как-никак, главное затруднение обойдено, с остальными справиться было легче. И вот макет готов. Несу его «к Красным воротам». Опять {223} знакомое средневековье, дальше следующая, как бы проходная, светлая комната, где стоял у окна большой стол. Он мне памятен, так как тут впоследствии пришлось подолгу просиживать за макетами, делиться мыслями, итогами напряженных исканий. Труда было много; иногда крылья фантазии бесплодно бились о клетку технической неосуществимости, уставали и опускались. Зато, если вырвутся на волю, какие далекие и волшебные горизонты нам открывались!

Это происходило позднее, а тогда, при показе первой пробы, я испытывал некоторое смущение. Разворачиваю макет, путаюсь в веревочках. Константин Сергеевич сидит, следит за моей нервностью, улыбается и ждет, покусывая согнутую кисть руки (свойственная ему привычка). Долго-долго смотрит, поднимает макет на ладонях, стараясь выгодно подставить его к свету. Слышу вопрос:

— Откуда у вас такое знание сцены?.. Так чувствовать ее — громадное достижение.

Режиссер не отрывает глаз от маленькой «игрушки» и, попав в круг своих представлений, вдохновляется. Среди хаотического нагромождения виден извилистый доступ к логовищу колдуньи Виттихи в расщелине скалы. Константину Сергеевичу мерещилось, как из-под грязной шкуры, закрывающей вход, выползет скрюченная ведьма, баба-яга, и, опираясь на суковатую палку, с трудом проберется по груде валунов и спустится вниз. Тут, в камнях, колодец для Водяного Брекекекса.

— Понимаете, оттуда высовывается обрюзгшая раскоряка с толстым животом, зеленой жабьей кожей, перепончатыми пальцами, а рядом с уродом — изящная светлокудрая Раутенделейн…

{224} Режиссер, прищурив глаза, заранее любовался комично-трогательным контрастом.

Второй план заполнен беспорядочной массой вывороченных деревьев, у которых сучья, как сеткой, отрезают уход вдаль. Режиссеру чудится — по кривизнам бурелома скачет леший, «породистый» (по выражению Станиславского), мохнатый, с большими рогами, крутой шеей, лошадиными копытами. За переплетом корней и сучьев искрится проблесками вода заросшего озера.

Новая игра воображения. Пустынная долина — уже арена легендарно-призрачной жизни. Скроется солнце, погаснет заря, поползет туман, луна выплывет, и в серебряной дымке-невидимке соберутся эльфы, русалки. Потянутся грациозной вереницей, заведут хороводную пляску, будут взмахивать длинными волнами тюля на скрытых палочках, как бы от рук или крыльев. Но ведь это не Большой театр, в тесном треугольнике не выпустишь более полудюжины резвящихся танцоров. Не обойтись без трюков, чтобы обмануть зрителя. Режиссер придумал особую интонацию, с какой эльфы протяжно взывали: «Раутенделе‑е‑ейн…», а за кулисами звук повторялся все глуше, и казалось, будто легкокрылых фей несметное количество.

Затем Станиславский, будущий Генрих, начинает искать место, откуда бы поэффективнее свалиться в пропасть. Сцена так низка и мала, что прыгнуть даже с потолка — и то не разобьешься. Если падение устроить на первом плане, прыжок покажется неуклюжим, смешным; если отнести вглубь — неубедительно: сзади озеро, а Генрих {225} выйдет сухим из воды. Не сразу, но и последнее затруднение режиссер преодолел. За сценой слева примостили лоток, натертый до глянца. Секундный сброс головой вниз, будто неосторожный человек оступился и стремглав летит с крутизны, правдоподобно дополнится катящимися вдогонку мягкими бутафорскими булыжниками (грохот обвала имитировать за кулисами). Распростертое тело Генриха ляжет у огромной глыбы и по сравнению с ней произведет впечатление жалкого комочка. Константин Сергеевич вопросительно смотрит на меня. Я как художник признаю, что данная выдумка блестяща, придраться положительно не к чему. Иллюзия полнейшая. Макет не потребовал переделок и остался на рабочем столе. Прежнее волнение вытеснено приливом энергии, подъема, радости.

Предстоящее участие в постановке рисуется уже не простым заказом, а счастливым случаем перешагнуть порог удивительнейшей лаборатории сценических откровений.

На другой макет потратили времени гораздо больше. Кузница в горах. Чудовищный горн, гномы, снование карликов по уступам, куски расплавленного металла, стук, гром, лязг… Станиславский снова кидает штрих за штрихом, сплетает узоры, крепко и свежо проводит рисунок муравьиной возни. Среди «нездешней силы» распоряжается человеческая сила. Несомненно, мой собеседник видит себя {226} центральным лицом, от которого лучами брызжет сосредоточенная воля энтузиаста. Режиссер наметил слияние слепых стихийных сил, руководимых мощным разумом гениальной личности. Преодолевая пессимизм автора, Станиславский хотел показать победную идею мирового колокола, всемирного благовеста, звучать должна была вся природа.

Не раз путешествовал я к Красным воротам, прежде чем договорились о композиции в целом и о ее деталях. При первых шагах я почти всецело подчинялся режиссерской руке, а рука была твердая, смелая. Слушал и слушался. Сколько бы ни говорил Станиславский, в его речах не остывала страстная убежденность, она, точно раскаленная лава, плыла потоком мыслей, образов, сравнений, жизненных штрихов, литературных примеров, воспоминаний. Вперед мчатся мечты, осуществимые и неосуществимые. Придя домой, стараюсь восстановить огромное содержание увлекательной беседы.

Спектакль удался на славу. Константин Сергеевич явился изумительным Генрихом, Андреева — Раутенделейн сверкала красотой, уморительными были Санин и Лужский в ролях Водяного, живописен Леший — Бурджалов. Настроение — вот что явилось новым элементом в нашем спектакле. Если сказка, пусть она окутает любого зрителя полузабытым флером детских переживаний, унося за тридевять земель. Неудивительно, что пьеса имела исключительный успех.

При основании К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко Московского Художественно-Общедоступного театра мне предложили постоянную службу в качестве художника-декоратора, которую я и занял с 1 мая 1898 года.

Для открытия сезона выбрали «Царя Федора Иоанновича», запрещенную до того пьесу. Объявлен день чтения. Получаю приглашение. Обрадован и взволнован. Раньше, у Мамонтова, мы получали только заказы, здесь же художник с первого шага вовлекается в общий трудовой процесс сложного организма.

У автора, А. К. Толстого, сказано: «Действие происходит в Москве, в конце XVI столетия». Материал под боком — взять за образец кремлевские терема или палаты бояр Романовых. Но нам обоим этот «городской маршрут» не улыбался. Режиссер выискивает что-нибудь пооригинальнее, меня же и подавно не тянуло в широко известные «московские древности».

Где найти проникновение в подлинный дух старины, чтобы почувствовать основу, подоплеку далекого от нас уклада жизни? Константин Сергеевич, более знакомый с испанцами, маврами, итальянцами, сравнительно слабее разбирался в тонкостях исконно боярской, почти домостроевской Московии.

Я предложил побывать в Ростове Великом, посетить его кремль и особенно пристально рассмотреть историко-бытовое богатство знаменитой Белой палаты.

Осмотр Ростова мне показался повторением дивного сна, приятного, греющего. Моих же компаньонов захватило целиком: экскурсанты настроились на старинный лад, от возгласов радости переходя к немому изумлению. В Белой палате Станиславскому до крайности понравились двери. Он глядел на них внимательно, искоса, чуть наклонив голову. Маленькие, низенькие, они невольно напоминали неудачный павильон шекспировской постановки в Обществе искусства и литературы. Но там двери портили впечатление, а тут были как нельзя более на месте, гармонируя с духом XVI века.

Константин Сергеевич, должно быть, очень ясно представлял себе контраст между теснотой входа и воображаемой {227} фигурой появляющегося в дверях важного, дородного боярина, которому надо в три погибели гнуться да еще поддерживать руками высокую горлатную шапку. Довольный режиссер заранее смаковал рисующуюся ему сценку и не раз с веселой усмешкой приговаривал: «А Грибунин-то! А Лужский!», по-видимому, не предполагая, что в свое время сам возьмет роль князя Ивана Петровича Шуйского и оправдает пословицу: «Чему посмеешься, тому и послужишь».

Кстати замечу, что В. В. Лужский брал Шуйского как боярина, важного участника государевой Думы, «мужа совета», а Константин Сергеевич в образе князя подчеркивал тип «ратного мужа», воителя, прославленного защитника Пскова. Такая трактовка отдаленно напоминала облик Пожарского, особенно, когда Шуйский сидел рядом с царем, опираясь на массивный обнаженный меч, чего по придворному этикету никак не дозволялось. Богатырское оружие было впоследствии привезено из Средней Азии и подарено Константину Сергеевичу. Артист-режиссер построил на нем великолепную, яркую и убедительную мизансцену, хотя и вопреки исторической правде: когда царица Ирина обращается к князю с трогательной просьбой, суровый старик смягчается и в волнении роняет меч-кладенец, который гулко звенит.

Когда пришли в теремок, без конца посыпались восклицательные знаки. Константин Сергеевич упивался богатым своеобразием стародавнего уклада, а я с А. С. Саниным старались совсем вплотную приблизить к нему характерность эпохи, помогали уловить выдыхающийся аромат ушедшего быта, с иным мировоззрением, с иными запросами.

Много настроения дал нам чудесный «ростовский звон», единственный в своем роде. Слыша потом фразу: «Славно трезвонят у Андрония», многие из нас вспоминали другие колокола, северные.

Из Ростова двинулись к Ярославлю, оттуда — на Нижний, где нам указали ярого любителя-коллекционера, художника Карелина, который исколесил Приволжский край, добывая по глухим селениям отличные образцы предметов старинного обихода. В его живописно убранном доме, по-моему, было трудно жить: скорее хотелось любоваться очаровательными вещами, а не пользоваться ими для хозяйства. Из его собрания довольно много древнерусской посуды, утвари и тканей перекочевало за нами в Москву. По возвращении из увлекательной поездки с жаром принялись за «Федора».

Девиз нашего театра: подальше от шаблона, поближе к художественной правде. Станиславский много раз любил подчеркивать свою основную мысль: «Пусть на сцене будет исторически не совсем верно, главное, сделать так, чтобы этому поверили». Мы потом на опыте убедились в справедливости данного афоризма.

В трагедии одиннадцать картин; ставили десять, а в дальнейшем еще одну выпустили. Режиссер посвятил меня в сущность задуманной им мизансцены, говорил по обыкновению образно, выпукло, талантливо. Здесь я слушал менее пассивно и, наслаждаясь красноречием Константина Сергеевича, учитывал применимость желаемого к условиям новой площадки. Я сразу обратил внимание на несколько «утопичных» мест. Во-первых, по мнению Станиславского, боярский пир не должен происходить в крытом помещении, а где-нибудь на вышке, хоть на крыше. Во-вторых, дворцовую площадь надо показать с тремя соборами.

— Тремя? — переспросил я.

— Непременно. Будет торжественный выход царя, за ним понесут кутью, кресло и прочие предметы дворцового обихода, потянется пышноцветная, {228} многокрасочная лента процессии с рындами, боярами…

Куда же, думаю, я помещу три собора?! Архангельский и Благовещенский могут быть на первом плане, друг против друга, а Успенский вдали, замкнет площадь. Несомненно, получилось бы выигрышно, а как сделать — вот вопрос. Остальные картины пока недоразумений не вызывали. Спорить не стал: соображу, потом еще поговорим.

Впервые у меня на руках так называемый режиссерский экземпляр. Я сначала боялся сразу делать карандашные наброски и пользовался отдельными четвертушками в виде черновиков. По мере работы приходила спокойная уверенность, и дальше я иллюстрировал различные моменты уже прямо в книге: то брал всю площадь сцены и заполнял ее эскизными наметками, то останавливался на одном определенном плане и уточнял какие-нибудь необходимые детали.

Помню, что начал делать макеты не по порядку сцен. Декорация третьего действия. Сад. Не сразу далось мне то, что так живо стояло перед умственным взором. Отнюдь не театральный сад с традиционным размещением деревьев и кустов. Как бы ухитриться, чтобы зритель позабыл о театре, о своем стуле, своем соседе и сам почувствовал себя в саду. Мне мешала рампа, ограничение поля зрения, искусственная рамка. Что необходимо в картине художника для ее законченности, то служит помехой, раздражает в театральном зрелище. Константин Сергеевич держался того же мнения. Вместо рамы — панорама. Это пока недостижимо. Если нельзя слить зал со сценой, то надо пытаться психологически приблизить зрителя к развертывающемуся на его глазах событию. Сад в лунную ночь не особенно трудно смастерить. Сколько таких ночей — и наших, и украинских, и заморских — перевидали мы в разных театрах! Задача — уйти от назойливого трафарета, наполнить весь сад ощущением усадьбы. Так наполнить, чтобы «поверили». Пусть потихоньку заглядывает, даже подсматривает каждый из публики, точно схоронился в темноте за деревом, весьма довольный своим наблюдательным пунктом.

Но наша темнота должна быть условной. Театр вообще имеет свои условности, ради которых он пойдет даже на конфликт с автором, если встретит невыгодную для себя ремарку. Так и случилось с картиной «в саду князя Шуйского». Хорошо, что драматурга не было на совете и режиссеру предоставлялся полный простор действия. Режиссер отказался следовать указаниям на полную темноту. Текст оставили неприкосновенным, а темноту рассеяли.

Режиссер бродит среди воображаемого сада. Вот в голубоватом сумраке, в неровной тени деревьев уснул громоздкий княжеский дом с вычурным крыльцом и тяжелой крышей. Неумолкаемы трели соловьиного пения. Темнеет высокий тын с калиткой, куда должен постучаться Шаховской. Матовым серебром переливается вода пруда, и слышится томный, точно придушенный, концерт лягушек. А там, вдали, почти у горизонта, силуэтами вырисовываются царские терема и главы Кремля…

— Без Ивана Великого?

Константин Сергеевич сдвинул брови.

— Почему? Это будет Венера без рук.

— При Федоре «годуновского столпа» еще не было, а к безрукой богине так привыкли, что с руками и не признали бы ее за Милосскую.

— Кремль без Ивана Великого? Странно, более чем странно! Ну, где-нибудь за ветвями спрятать.

Скомпоновалось удачно, только самый сад меня не удовлетворял. После долгих видоизменений макета я напал на мысль выдвинуть деревья как можно {229} ближе, чтобы сад словно вылезал из докучного портала… Написал ажурный занавес с деревьями, видными на неодинаковых расстояниях, разрезал его на несколько частей, расставил ломаной линией. Около рампы закрыл пустоту «окна», рассыпал у портала тонкие стволики берез с их четкими пятнами на белой коре. Сад разросся, заполнил всю сцену.

Первым, на ком проверялась глубина восприятия от декорации, был сам режиссер. Я волновался, но не от робости, как в прошлом году, а от нетерпения узнать, передается ли и другому то ощущение, какое испытывал автор-художник, или тут самообман, самовнушаемость. Чтобы сберечь цельность настроения от всей картины, нарочно загородил макет картоном. Когда Константин Сергеевич стал на колени (голова его пришлась на одном уровне с макетом), я прикрытие отодвинул — и уютная внутренность сцены выглянула из своей коробочки, как живой миниатюрный сад. Строгий критик по обыкновению долго вникал молча, а я следил за выражением его лица, любовался изменениями подвижных черт, отражающих приятное удивление. Немая, но красноречивая награда за весь затраченный труд… Режиссер покусывал руку, положенную на стол, декоратор радовался его радостью. Такие минуты не забываются…

После сада я пропустил следующие картины и принялся за Кремлевскую площадь. Как ни планировал, три собора не вдвигаются в тех пропорциях, которые желательны для мизансцены. Что-нибудь из двух: или бояре окажутся ростом до второго этажа, или же массивные здания уйдут вверх, а перед зрителем останется один фундамент. Константину Сергеевичу как всегда трудно было отказаться от своей облюбованной мысли, и долго мы мучились над решением фактически неразрешимой задачи. Макет я делал на квартире Станиславского «у Красных ворот», чтобы советоваться при всяком затруднении. От рабочего стола меня звали к обеденному.

Не раз при горячем обсуждении, в принципиальных спорах или за передачей своих переживаний встречали мы приближающийся рассвет. Пробный макет наглядно показывал невозможность намеченной ситуации. Когда вырезанные фигуры царя, Годунова и отдельных бояр попали в узкий проход между фасадами соборов, они уничтожили иллюзию площади. Несоответствие в масштабах резко сказалось. Взял другую комбинацию: переход из одного собора в Грановитую палату и широкий спуск по лестнице прямо на сцену. Потом вернулся к прежнему плану. Режиссер все-таки не был убежден. Сделали целиком всю декорацию, и только после нескольких репетиций ее признали неподходящей. Тогда Архангельский собор был взят только в нижней его половине, с арочным главным входом, золоченым навесом и спускающимся фонарем. Когда критика отметила, что наименее удачная декорация в блестящей постановке — именно Соборная площадь, Константин Сергеевич, наверное, не раз пожалел, что сдался на мои доводы.

Кстати, расскажу о первом толчке к замене подлинных предметов их декоративным воспроизведением. Поводом послужил полавочник, на котором восседало духовенство. Константин Сергеевич для усиления эффекта отдал в распоряжение театра свою материю — старинную камку. Ее аккуратно расстилали на лавке — сочетание получалось превосходное. Каждый раз после спектакля ткань вытряхивали и бережно складывали, по настоятельному требованию владельца, дорожившего редкой вещью. Ставили «Федора» чуть не через день, и драгоценная покрышка рано или поздно все равно измялась бы, потерлась и, наконец, износилась.

{230} Когда Константину Сергеевичу указывали на грозящую опасность, он хмурился, но материю обратно не брал. «Чем же заменить? Не то пятно будет!» — и просил еще заботливее к ней относиться. Тогда я решил произвести опыт, своего рода подлог. В мастерской сделали на холсте очень точную копию. Два‑три вечера никто не замечал разницы. Обман удался. Улучив удобную минуту, я вскользь бросил замечание при режиссере, что полавочник, мол, давно не очищают от пыли и мнется он вместе с другими материями. Константин Сергеевич вспыхнул: «Позвать сейчас же бутафора!» Принесли нашу имитацию, которая и вблизи-то недурно выглядела, не говоря уже о сцене. Успокоенный хозяин утвердил замену, а заморский раритет был передан в музейную комнату…

<Ударным местом должна была служить печь с продухами у пола. На жарко натопленной изразцовой лежанке, разопрев в дорогой парчовой шубе, будет сидеть боярин Луп-Клешнин, заклятый враг Шуйских. А. А. Санин со своей приземистой фигурой, плотной и коренастой, как нельзя лучше подходил к данной роли. Когда я начал объяснять ему, что костюм рассчитан на известную мужиковатость, даже вульгарность годуновского приспешника, артист разом, нутром почувствовал отличительную черту. Александру Александровичу понравился на шубе аляповатый рисунок переплетающихся листьев, но больше всего — татарские бархатные сапоги с крупными гвоздями на подошвах (сапоги были с загнутыми носками и ремешком — для связывания, чтобы удобнее было повесить на стену. В картине Репина у царевича такие же ремешки). Он мастерски усаживался на лежанке, растопыривая ноги так, чтобы шляпки гвоздей бросались в глаза.

Я часто и подолгу говорил Санину сначала о внешнем облике Клешнина, попутно разбирал типичность боярских отношений вообще, местничество, спесивость, предрассудки. Позже мы обсуждали профиль массовых сцен, которые, по моему мнению, должны совпадать с линиями декоративного окружения. У нас завязалась прекрасная дружба, основанная на тождестве взглядов. Когда ему отдали постановку «Антигоны», совместная работа доставила мне много наслаждений.

Санин прекрасно «обыгрывал» и печку, и окно, к которому приближался развалистой походкой, упершись руками в бока. Не скрывая злобности, заглядывая на широкий двор, где важно шествовали столпы московской знати. «Ишь, как идут! И шеи-то не гнутся!» В сердцах распахивал окно, — и два лагеря явственно обозначались.

Двери оправдали наши ожидания: выпуклость бытовых отношений лезла из них вместе с согнутыми надменными Рюриковичами. Едва распрямят спину, и снова надо склоняться ниц перед царем. То, что рисовалось режиссерскому воображению в Белой палате, еще усилилось одним удачным штрихом, когда из тесной арки наполовину показывается Годунов, окидывая зловещим взором ропщущую партию Шуйских…

Наконец, оставалось отвести место аналою с крестом и евангелием для мизансцен примирения враждующих сторон. Наша комиссия по выбору костюмов недаром потратила время: стоящие рядом Шуйский и Годунов представляли контраст не только своими характерами, но и одеждой. На Борисе — золотой шелковый кафтан с мрачным орнаментом кровавого цвета, а шуба лиловая рытого бархата. Резким, настойчивым краскам отлично соответствовала энергичная голова татарского склада, обрамленная черными кудрями и бородой. На кафтане князя по светлому фону играл мелкий узор, вроде блестящей чешуи, напоминающий военные доспехи. Шуба парчовая, тоже светлой {231} окраски. Такой наряд чрезвычайно шел к седобородому старику с открытым выражением лица. Сопоставление простодушно-прямолинейной тактики и коварной, идущей окольными путями, психологически раскрывалось прежде всего зрительным воздействием.

Над последней декорацией («На Яузе») я намучился. Правда, режиссер мне предоставил относительную свободу, при одной оговорке: изменить указание автора и вместо «хилого моста» построить «горбатый» со столбами по углам. Тогда удастся расположить группу слепцов, которые откроют картину своим заунывным пением. Остальное — на мое усмотрение…

Что касается самой живописи, наша мастерская предпочитала манеру широких мазков и сочных заливов краски, которыми и старались добиваться виртуозности передачи фактуры — стены, штукатурки, листвы на деревьях, плесени на заборе и пр. Шириной кисти щеголяли друг перед другом, и Н. Н. Сапунов всех превзошел, вооружась грунтовальной щеткой (дилижансом, как мы прозвали). Применял он свой неповоротливый инструмент, конечно, больше в живописи воздуха, туч. Обычное вычерчивание экстрактором я забраковал. Чтобы уйти от сухости и скучной невыразительности (первые и задние планы не имели бы отличия), художник должен контуры прорисовать с оттенками тона: синим, лиловым, зеленым или сразу в нескольких, смотря по мотиву передачи. Потом уже декорация заливалась тонами или «прописывалась». Вообще мы попробовали выражать желаемое впечатление разом, при первой прокладке или же заканчивая по сырому. Такой способ оказался вернее и гораздо скорее, чем постепенная «раскраска тонами», требующая длительной просушки, а значит и непроизводительной потери времени. Сочность же цвета при наших приемах получается несравненно богаче…

Декоративная мастерская находилась в Петровско-Разумовском. На углу двух перекрещивающихся проездов — аллей огромного парка высился двусветный деревянный балаган, громко называемый театральным павильоном… Работать среди природы — одно удовольствие, а ведь обычно декоративным мастерским всегда отводились пустующие задворки в городских трущобах (пример — слесарня на Мещанской). П. В. Осипова выбранная резиденция особенно устраивала, потому что его семья имела дачу поблизости. Клавдий Сапунов, товарищ Осипова, гостил у него же. Брат Клавдия (приглашенный немного позднее), Николай, наезжал из Москвы, я — из Иванькова.

Сходясь и съезжаясь с разных сторон, мы весело принимались за работу: тянуло поскорее покрыть полотно увеличенными размерами знакомых миниатюр. Вернешься из Пушкина, где наши товарищи-артисты жили иной, но не менее приподнятой жизнью, расскажешь о мечтах, планах, надеждах — и увлечение Станиславским через меня, через макеты лилось к остальным. Мы оживляли холсты росписью сводов, узором зеленых ветвей, простором далей. Трудились день, вечер, ночь, заполняя весь пол двух этажей, отдыхая только в то время, когда просыхали краски. Выйдя из павильона, можно наблюдать лес, березы — и Яуза или сад Шуйского стояли у нас перед глазами.

Жили и работали мы очень дружно, если не считать мелких недоразумений… Из всего нашего содружества Николай являлся, бесспорно, наиболее талантливым и наименее покладистым. С яркой самобытностью, он не особенно охотно справлял чисто исполнительский труд, неизбежный для помощника декоратора. Чужой оригинал казался ему чуждым. Сделать свое, по-своему — вот закваска будущего стилизатора. {232} Сапунова прельщало или преодоление технических трудностей, или исполнение обычного декоративного процесса необычным способом. Здесь и объяснение его пристрастия к «дилижансу». «Нельзя? Не выйдет?.. Пари! Смотрите». Увлекался он тогда Ван Гогом. Но как согласовать француза неоимпрессиониста с XVI веком в Москве?

Я любил наблюдать его самостоятельную работу, этюд с натуры. Он гнался за какой-то особенной гаммой красок. Если цветок, положим, розовый, то у Николая данное пятно сверх меры отдавало в желтизну. «Что ты врешь?» — упрекает его бывало Осипов. На это художник отвечал кратко, не отрываясь от этюдника: «А тебе какое дело?» Спор или замирал, или кончался ссорой, смотря по настроению.

В Сапунове кипел избыток воображения; действительность представлялась ему мелкой и скучной. Он с полным правом мог применить к себе афоризм: «искусство — бунт против ритма жизни». И он бунтовал своей кистью, богемным существованием, вспышками темперамента. Уже в нашей компании, при начале поприща, он сразу быстро выделился как многообещающий новатор в декоративном мастерстве. Потом он ушел от нас. Рано оборванная жизнь, к сожалению, помешала развернуться сильному дарованию во всю ширь.

Осень застала нас в разгаре деятельности. Московские театры открывали свои двери, а нам и месяца еще мало для полной слаженности спектакля… От той горячей спешки сохранилась маленькая черточка: Осипов приезжал верхом на лошади и прятал ее от постороннего глаза за неимением места в холстах. Кремлевские терема, подобно французам, превратил в конюшни.

Премьеру приготовили только к середине октября (14 окт. 1898 г.). После музыкального вступления, специально написанного композитором А. А. Ильинским, раздвинулся занавес Художественно-Общедоступного театра. На сцене артисты, едва подавляющие нервную дрожь; в партере, среди публики, их товарищи, не занятые в спектакле, но не менее их волнующиеся за успех общего дела.

Картина, еще картина, зал захвачен, побежден; вызовам нет конца (тогда выходили после каждого акта). Выходили с сияющими лицами, со слезами радости, дружно сплетясь руками, безмолвно откликаясь на порывистый гул восторгов. Среди парчовых костюмов странными пятнами чернели вперемежку фраки — XIX и XVIII века.

К кому больше неслось приветствий — герою вечера, маленькому Федору — Москвину или к большому режиссеру, который дал незабываемого «Федора Иоанновича» — трудно решить. Ленский в Малом иначе раскрыл бы облик слабохарактерного царя, но и «наш» Федор очень многих взволновал и волновал очень долго…

Мне вспоминается, как две‑три фразы буквально гуляли по всему театру, среди актеров. Часто можно было слышать, что входящую артистку встречали возгласами: «Аринушка!», хотя та данной роли и не исполняла. Просто нравилось повторять подкупающе-ласковую интонацию Ивана Михайловича. Или во время выпивки обязательно со стуком опускали рюмки на стол, приговаривая: «прихлопни, шурин!» Где бы ни раздавался металлический звук, у нас отмечали репликой: «Славно трезвонят у Андрония…» В ответ на какую-нибудь просьбу шутливо затыкали уши со словами: «Мне некогда, скажите все Борису». Из других ролей почему-то не удержалось ничего.

Спектакль завоевал театру прочное место среди других, более старых организаций. Труды коллектива и его руководителей {233} достаточно вознаграждены. «Ушкуйники», которым тесно в заезженных берегах устарелой театральной системы, дружно гребли против течения во имя искусства нового, свободного, смелого.>

Мы уже тогда раз и навсегда убедились в силе предводителя, новатора-режиссера, счастливо соединяющего в себе талантливость артиста и чутье организатора-художника. Уже знали его удивительный дар тонко созерцать, всеобъемлюще выявлять как внешнюю форму, так и внутреннюю сторону актерской игры и дух самого произведения. Ценили фанатическое упорство, с каким он уходил от рутины, не считаясь, насколько опасно сжигать мосты, когда нет пристани. Восхищались могущественным его умением показать на репетициях так, как может и способен лишь он один, — образно, правдиво, глубоко.

Нехитро теперь восхвалять того, чья «жизнь в искусстве» у всех перед глазами, мудренее было «средь мрака ненастного верить чудесной звезде вдохновения». Пусть нас бранили «донкихотами из Каретного ряда», мы насмешку превратили в комплимент и стали «рыцарями сцены», рыцарями без страха и упрека, вдохновенно работали не за страх, а за совесть. Помню, как за четыре месяца до премьеры Константин Сергеевич открыл первое заседание труппы, говорил о «деле, имеющем не простой, частный характер, а общественный характер», о стремлении «создать первый разумный, нравственный общедоступный театр». «Этой высокой цели посвящаем свою жизнь», — закончил он.

Что могли, то сделали и создали спектакль, предопределивший дальнейшую судьбу МХТ.

<У нас не допускалось, чтобы разные спектакли шли при одних или похожих декорациях. Театр был настолько требователен, что каждому павильону придавался особый отпечаток. Наружный вид зданий менялся, и березы из сада Ивана Петровича Шуйского в чужой сад уж никак не могли попасть. И, наконец, достаточно исторического материала; в запасе хранились новые и новые варианты. Затруднений для исполнения они не представляли. Поэтому и разбирать их тут я не буду, но укажу общий принцип работы.

Секрет подхода заключался в том, чтобы правильно найти и удачно выделить наиболее ответственное место декорации. Прежде всего ищешь какой-нибудь жизненно-интересной частности, подробности, которые своей характерностью подчиняют себе остальное. У меня на очереди, скажем, макет к декорации боярских покоев. Я чувствую, что стержнем должен быть выступ изразцовой печи. Задача в том, куда ее поставить и как повернуть или выдвинуть, какой угол осветить, какой закрыть тенью. Раз имеется фокус зрения, который удовлетворяет, то к данному основному элементу приходится создавать, — точнее говоря, — даже приспосабливать дальнейшую подходящую обстановку.

В поисках мотива к другому макету из всех напрашивающихся возможностей я остановился на массивной деревянной скамье, которая как бы приглашает посидеть, отдохнуть, вольготно расположиться… Сюда затем, как к центру, стягиваются служебные аксессуары: на лавке лежит забытый или только что скинутый кафтан, шубейка, — и весь угол ожил, заиграл, дальнейшее для художника ясно. Я даже иногда не склеивал целого макета, а отделывал только ударное место, для прочего намечая лишь контуры. Показывал режиссеру, и мы понимали друг друга.

В таких первоначальных нащупываниях кроется большая свежесть, непосредственность… Здесь замысел проглядывает, как будущая законченность, которую надо угадывать. Техническое же {234} выполнение, а тем более писание самой декорации — процесс, окрепший в длительной практике.

Творчески разгорающаяся мысль может быть прикована к клочку бумаги, а следующие шаги вытекают из первого. Искания — самая трудная вещь. Гораздо завлекательнее, чем интерьеры, явилось для меня декоративное решение площади и Замоскворечья. Я дал мотив под впечатлением рисунков Олеария, учитывая требования сцены и условия хода действия. Зима, после метели все в снегу. Налево косой длинной линией тянутся в длину древние лабазы с высокими кривыми типичными слуховыми окошечками… Вдали по горизонту виднеется Кремль с златоверхими соборами.

Хотелось бы к концу акта прибавить мерно падающий хлопьями снег. Простенькое новшество по молодости техники казалось трудно осуществимым. Кроме того, препятствовала и боязнь засорения сцены, так что проект об атмосферных осадках был отклонен. С сожалением подчинился.>

Для открытия второго сезона наметили другую историческую трагедию Ал. Толстого — «Смерть Иоанна Грозного». Стержень трагедии взят крепче и явственнее, чем в «Федоре». Вот почему палата Боярской думы показана мрачной, заставляющей насторожиться. Кровавые блики разгорающейся утренней зари выхватывают на стене из потемков размашистый узор орнаментов росписи, сделанной и без того в красноватом тоне. Тени по углам и от выступов дают сумрачную впадину или пугающее пятно: точно пышный склеп, куда кого-то сейчас замуруют. Станиславский с увлечением объяснял мне эффектно задуманную мизансцену, которая на глазах у зрителя подчеркивает возросшее значение Годунова. Вначале умный опричник заслонен родовитыми спесивцами. Когда же бояр охватывает раздумье и растерянность, среди титулованной знати подымает голову незаметный дотоле «вчерашний раб, татарин, зять Малюты». Темного происхождения, он из темноты выходит и сразу попадает в яркий сноп света.

Тем временем на другой половине дворца, в государевых покоях, нет покоя Грозному. Здесь интересно сопоставление того, что рисуется художнику, и того, что нужно режиссеру. У автора сказано: «царская опочивальня». Кто не знает, как выглядит опочивальня московского государя в XVI веке, — материал доподлинно известный. Задача художника — повыгоднее взять мотив внешнего блеска, среди которого траурным предзнаменованием застыла понурая фигура царя в иноческом одеянии. Великолепная дисгармония: на голове у Ивана черная скуфейка, а рядом — «венец и бармы Мономаха», на плечах черная мантия, а возле — золототканая парча, в руках четки, а у кресла — знаменитый посох. Заманчиво показать раздвоение личности, когда повелитель «всея Руси» отрекается от земного величия и не порывает с привычной суетой сует. Прямо сюжет для исторической картины. Так рисовалось мне. В моем эскизе преобладала бы статичность. Станиславский заменил ее напряженной динамикой, он разглядел действие там, где его даже не было. В зависимости же от этого декорация приобрела более сложное построение, не требуемое ремаркой автора. У Ал. Толстого в «царской опочивальне» действие начинается с разговора между Иваном и его приближенным. Режиссер не удовольствовался простым диалогом, а предпослал ему интереснейшую пантомиму. Словом, блестяще применил метод «развертывания сюжета» и показал новую мизансцену. Я слушаю и диву даюсь: откуда возникает выдумка, вполне правдоподобная и логически обоснованная?

{235} Подчас задумывался, не перегружает ли режиссер личным творчеством законченное построение самого автора, не получается ли тут «листовского переложения» классической музыки? Если допустить толкование отдельного образа или целого произведения, то приемлем ли выход за рамки основного текста? Где граница, перед которой следует остановить разбег фантазии? И что получилось бы, когда Станиславский стал бы помогать Ал. Толстому во время его писания? И мирно протекала бы совместная работа или посыпались бы протесты на вторжение в заветную область крупного художника? Декоратор бывает подчинен режиссеру, он — автору? Потом жизнь ответила на многие недоуменные вопросы, а у рубежа ХХ века я их только ставил.

Константин Сергеевич обратил внимание на два штриха, которые проскользнули в словах царя, в его вводящей в заблуждение «смиренно-мудрой» фразе:

Не надо пищи телу,  
Когда душа упитана тоской.  
Отныне мне раскаяние пища!..

С другой стороны, суеверным средневековьем внушено искреннее признание:

Сегодня ночью он явился мне,  
Манил меня кровавою рукой!

В представлении режиссера Грозный рисовался замирающим от страха, ищущим спасения в молитве. Чтобы режиссерский замысел удался вполне, надо было опочивальню соединить с молельней.

Макет, изображавший целый уголок дворца, где могла протекать почти вся жизнь Грозного, понравился. Режиссер унесся творческим полетом за триста лет назад…

Вскоре после «Смерти Грозного», 26 октября 1899 года, шла премьера «Дяди Вани». Я оформлял весь цикл чеховских пьес, начиная с «Чайки» и кончая «Ивановым».

… Общеизвестно, что с Чеховым мы вступили в совершенно новую полосу. Раньше у нас (да и у остальных) выявлялась внешняя драма; Чехов заставил приглядеться к драме внутренней, выражаемой не воплями и биением в грудь, а скупым жестом — красноречивее потока слов…

Во мне чеховский сюжет будил массу откликов, накопленных от прежних времен. Поэтическая запущенность старых, клонящихся к упадку помещичьих усадеб, давно, еще до театра, привлекала мое внимание; да и не одного меня… Мне приходилось наезжать, гостить; я наблюдал еле поддерживаемый уклад барской жизни, зачерчивал интересные уголки «дворянских гнезд»… А вот природа не поддается общему процессу измельчания, захирения. Парк или сад с годами делался еще гуще, даже наряднее, несмотря на давнюю запущенность… Перебираю архитектурные мотивы, смотрю на усадебные пейзажи, — и вскоре намечается общая компоновка: парк, дом, поодаль водная поверхность, играющая рябью через деревья. Сразу можно перенестись и в привычный круг помещика средней руки…

Осенью, 9 сентября 1898 г. Антон Павлович приезжал ознакомиться с нашим театром. Здесь, на репетиции, я его увидел. За 15 лет он превратился из весельчака Чехонте в крупного, серьезного писателя, из безбородого юнца в зрелого мужчину. Встретясь как со старым знакомым, я напомнил ему далекие времена «Будильника», потом упомянул о милых вечерах в декорационной мастерской, куда он заглядывал, навещая брата-художника.

Давно это было. Середина 80‑х гг. Редакция. Идешь по делу, попадаешь в толчею и неразбериху. Очень шумно. — Позвольте!.. Я не понимаю!! Что значит — мой рассказ не принят? Почему {236} не годится? Кто читал? Эта вещь производит фурор! Гомерический хохот!.. — гремел, покрывая всех и все, густой бас громоздкой фигуры с копной волос на голове, перед столом осаждаемого нещадно помощника редактора. Чехов щурится, стараясь припомнить имя громогласного юмориста. — Позвольте, позвольте, я тоже хочу спросить — моя вещь принята? — многозначительно напирая на последнее слово, теребила оглушенного беднягу напористая особа, сухопарая, пожилая, но молодящаяся сочинительница. По губам Чехова легонько продвинулась улыбка. (Немало подобных поэтесс впоследствии и он, должно быть, выслушивал — печальная повинность знаменитостей.)

Рассказал я про нашу встречу, про то впечатление, которое производил он среди остальных сотрудников журнала. В соседнем помещении, куда я прошел, чтобы переждать кутерьму, я заметил новое для себя лицо. Большинство журналистов толкались по комнате, усердно жестикулировали, то и дело чиркали спичками, прикуривали и сейчас же пускали кверху синенькую струйку дыма. Молодой человек, незнакомый мне, сидел на диване, прислонясь к спинке, вытянув ноги, закинутые одна на другую, и совсем не принимал участия в оживленных разговорах. В нем не замечалось ни надутости мелких «гениальностей», ни застенчивости новичка; просто сидит, приняв наиболее удобное положение, и о чем-то раздумывает, о своем. Думалось, что одинокий посетитель попал сюда случайно, что он посидит-посидит, встанет и уйдет. Но он продолжал полулежать в непринужденной позе, как «свой» человек, которому чего-то надо дождаться. Нас познакомили. Рукопожатие и коротко произнесенное слово, фамилия. Меня поразило, что такая скромность, мягкость, отсутствие видимого задора, ясная улыбка может уживаться с искрящимся, безудержно-играющим юмором. По внешности уж никак не похож на увлекательного весельчака. Читая его уморительные сценки, фельетоны, я представлял автора совсем иным.

С удовольствием вспомнил нашу мастерскую. Вечер. Свет яркими раструбами ударяет из-под абажуров ламп-молний, падая желтыми бликами на разостланные холсты. Беспорядок: разбросаны кисти, банки, валяются линейки, всюду пестреют непросохшие краски — на палитре, на листах железа или фанеры. По стенам досужая рука художника накрутила что вздумается: карикатуру, намек, смелые мазки разгоряченного вдохновения, а маляр из подражания развел остатками краски пейзажные диковины, которым позавидовал бы любой футурист. Около полуночи. Поет коротким предупреждением скрипучая дверь и впускает позднего посетителя. Из темноты приближается к свету знакомый облик.

— Антон Павлович, замечательно, очень кстати, лезьте прямо сюда! — радостным приветствием осыпаем гостя, и он карабкается по стремянке на печку.

— Помните наши чаепития с колбасой? Помните рассказ «После храмового праздника»? Ну, там про церковный причт, который возвращается из соседнего села. У вас удивительно смешно выходило… Помните, как Левитан буквально катался по холсту и мог только ногами болтать в воздухе, когда вы мимикой, жестами, паузами, звукоподражаниями передавали заплетающимся языком обрывочный разговор хмельной компании.

Через пенсне на меня глянул прежний Чехонте, и показалось, будто сейчас готовится сверкнуть блестка юмора. Воспоминания о мастерской, об условиях нашего богемского житья-бытья были ему, видимо, приятны.

Свою книжку рассказов («Мужики» {237} и «Моя жизнь», изд. А. С. Суворина) подарил он мне на память об этой именно поре. Надпись немногословная, сдержанная, в духе взрослого, с улыбкой оглядывающегося на далекое прошлое: «Виктору Андреевичу Симову на добрую память о том, что было 15 лет назад, от автора. А. Чехов. 99-29/1 Ялта.»

О декорациях «Чайки» своего мнения Чехов (мне, по крайней мере) не высказывал; вызывать его на интересующую меня тему как-то я постеснялся, а к слову не пришлось. Скажу откровенно, что сад на сцене сам по себе производил достаточно выгодное впечатление, но… не сливался с основным тоном пьесы. Смутно чувствовал я угол расхождения, только не мог определить ни величины его, ни его причины. Декорация первого акта меня никогда не удовлетворяла в ее первом варианте. Просто я не понимал тогда автора, его слегка намеченной акварельности в передаче тончайших настроений, едва уловимых, почти угадываемых. Не постиг еще приемов, которыми он мастерски владел и мог так убеждать. Ему не требовалось ничего, кроме нескольких намеков, чтобы обрисовать с прозрачной четкостью характер, костюм, пейзаж и т. д., «одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа» (Чехов). Должно быть, и в отношении живописи для полной гармонии следовало найти и применить такой же подход.

Помню, что нам хотелось дать движение луны как можно ближе к действительности: обычный подъем толчками крупного фонаря на казенных сценах слишком бросался в глаза своим неправдоподобием. Мы были по-своему правы, но… У Чехова вся лунная ночь, к примеру, умещалась в одном осколке, который отсвечивал, а мы заставляли диск луны сиять сквозь прорывы холста, словно она поднимается все выше и выше, проглядывая между туч. Вот в чем разница. Там один-два штриха, здесь полное раскрытие. И сам театр не был удовлетворен этим актом, так как впоследствии художнику Суреньянцу заказывали новую декорацию, но и второй вариант, на мой взгляд, не достиг цели. Парк остался парком… была луна, — Чехова же не было.

И теперь, через 35 лет я придал бы третьему варианту совсем иной вид. Странно сказать — все можно построить на двух-трех березках, поставив их в конце парка у берега озера, которое прорезано лунным столбом. Сквозь поднимающийся пар неясно рисуется на противоположной стороне старая усадьба. Кулис не будет совершенно, что даст ощущение простора. Для выхода артистов приспособить люк: получится впечатление, будто дорожка, идущая на обрыв, здесь поднимается и выводит к площадке. Опустив плакучие ветви, изогнутым стволом склонилось к воде полузасохшее дерево. На его коряге Нина читает фантастические фразы своей роли. Между соседними березками, тонкими и разной высоты, между их шаткими стволами протянуть ситцевую драпировку, взятую для экстренного случая с перегородки у няниной кровати. Вот и все. Тут, может быть, скорее почувствовался бы аромат чеховской лирики, которой не пристала пышная декоративность, отвлекающая зрителя от самого действия с его содержанием и настроением. Простота и углубленность.

В «Дяде Ване» манеру живописи мы изменили. Прежнее стремление писать широкими мазками и заливами красок уступило место, наоборот, мелким штрихам, мазочкам, крапинкам. Сделалось необходимым тонами рисовать форму листьев, хвои, облаков и пр. При прокладке же и заканчивании декорации — мы условились бережно сохранять случайные пропуски, где бы проглядывал холст: вместо слитности, ощущения писаной декорации получилась {238} воздушность и легкость, точно все сквозит и колеблется. Константин Сергеевич согласился со мной, что в пейзаже осеннего дня это мерцание очень правдиво подходило к блеску золотолиственных узоров, горящих на солнце. Красивое замирание природы перед зимним сном, и догорающие остатки близкой к распаду помещичьей жизни…

[…] Чехов проживал тогда на юге, постановки [«Трех сестер»] не видел и мнения о произведенных переменах ни устно, ни письменно не высказывал. Какое впечатление производили декорации на артистов? Спрашивать их об этом самому мне казалось как-то неловко, но из беглых отзывов, брошенных на ходу, среди подготовительной горячки, помню, что артисты довольны. Запомнилась фраза: «В них удобно играть». Да, по всей вероятности, удобно, так как режиссерский камертон звучал везде: в темпе, ритме, тоне исполнения, и в красках пейзажа, и в домашней обстановке «трех сестер». В качестве художника-декоратора я только помогал ансамблю, окружая действующих лиц лишь тем, что гармонировало с общим замыслом спектакля. Декорации мои не были безразличны, но и не носили следов субъективного выпячивания.

Не раз мне хотелось поярче блеснуть колоритом, но я сознательно подчинял свою живопись точным директивам режиссера. Бывало так, что я спорил, убеждал, подсказывал новые соображения, но делал так, как требовал протокол нашего совещания. Если аккомпанемент будет заглушать мелодию, то пропадет цельность музыкального произведения. {239} Отойдя от станковой живописи, я пожертвовал своей самостоятельностью: декоратор не солист, а необходимый соучастник. Прибавлю, что здесь мне помогало и мое собственное режиссерское чутье, которое постоянно вырабатывалось под влиянием тесного общения со Станиславским. Наблюдаешь, как вспыхивает творческая игра воображения по поводу еле заметной жизненной черточки, как подбираются смелые и оригинальные привходящие сценические обстоятельства, — наблюдаешь и учишься. Не могу не признать, что я очень многим обязан в этом отношении именно Константину Сергеевичу.

Компонуя макет, я мысленно становился на место актеров, которые ведут свои сцены. Каждый выход, явление мною переживалось; я проверял, насколько соответствует данное расположение декораций, бутафории и реквизита для определенного момента. Вот почему и артистам казалось, что им «удобно играть». Они впитали «чеховское настроение», прочувствовали и раскрыли элегические нюансы декорации, выдержанные в том же стиле, они являлись на подмогу. Я добивался того, чтобы интерьеры вышли из мастерской с крепким налетом «обжитости», чтобы по одной внешности зритель мог судить о характере и привычках хозяина. Желаемая проникновенность достигалась иногда больше, иногда слабее, но стремление к ней всегда мной руководило.

Правда, мы тогда гонялись за мелочами, но подобное увлечение являлось нашим вызовом казенному бездушию. Посмеивались над тем, что у нас комод {240} непременно заставлен безделушками, «не менее двух дюжин», что закуривание папирос — целый ритуал из четырнадцати движений и т. д. А если отнять? Потеряется та особая сценическая атмосфера, над созданием которой дружно трудился весь наш коллектив.

У нас в тот период каждый предмет имел свою «душу», еще до «Синей птицы», где позднее эти души уже приняли фантастически-конкретную видимость. Да, мы показали «иллюзорный» театр; зрители подчас забывали, что они в театре. Одна из вех нашего долгого пути, потом она осталась позади.

… Слушая режиссерские наставления (к «Вишневому саду»), живо представил себе жизненный обиход горе-помещиков. Знакомый своеобразный мирок, куда я не прочь был снова окунуться. Брать определенный дом и переносить его на сцену со всеми индивидуальными особенностями не входило в мои намерения, я предпочел объединить запас прежних наблюдений. Тут я следовал совету Л. Н. Толстого, который говорил, что не надо увлекаться одной действительностью, но обобщать тип, природу, обстановку. Это гораздо понятнее и дороже для меня.

Просматривая альбомы, записные книжки, отдельные листы, я выбирал зарисовки, которые казались мне самыми выпуклыми отображениями умирающего класса. Былое богатство, былые «средства» растаяли, остатки роскоши уныло выглядывают признаками уходящей эпохи. Дом Раневской — сновидение прошлого, да и не целостное, а раздробленное.

Мы отдалились от Чехова во внешнем оформлении, но и толкование текста {241} не совпадало с предположениями автора. Антон Павлович определял свою «лебединую песню» как веселую комедию. Да, там много рассыпано комических и юмористических блесток, но почему же у этой веселой комедии такой подавленно-скорбный, почти трагический конец?..

… Мы руководствовались и ремаркой автора и в то же время стремились на ландшафте отразить что-то чеховское. Ближе всего, по-моему, такой родственности удовлетворял Левитан; его этюды прямо-таки гармонируют с чеховской лирикой зрелого периода. У обоих простота, мягкость тона, скромность красок и масса настроения; ничего лишнего, нарочитого, вылезающего из рамы.

Я учился с Левитаном, хорошо знал, по какой малодоступной тропе пробился он от сухих академических рисунков, которыми донимала нас Школа живописи и ваяния, дородной, исключительной художественности. Левитановский колорит казался мне наиболее подходящим. Конечно, я не намеревался копировать какую-нибудь определенную картину Исаака Ильича, нет, прежде всего нас прельщало желание найти общность подхода. Все согласились, что выбранный мною уголок природы в вечернем освещении должен выглядеть именно по-левитановски.

… Для первого акта «Дяди Вани» я получил от режиссера следующие предпосылки.

В помещичьем быту с его однообразием, причудами и капризами гнездилось стремление к частым переменам насиженных мест отдыха, обедов, чаепития и пр. Приедается дедовский уют и его старомодная прелесть. Не зная, чем заполнить тягучее деревенское уединение, изощряются в выдумывании {242} новшеств. Начинается хождение с одной террасы на другую, обсуждается важный вопрос о смене старинной беседки с ее колоннами и куполом на деревянную, в виде ажурного скворечника, обвитого со всех сторон зеленью. Все опротивело. Раньше излюбленным местом считалась главная площадка вблизи дома, среди цветов, теперь — подальше от скучного, уже непривлекательного жилища предков. Нечто похожее наблюдается и в имении Серебряковых. Здесь дошло даже до курьеза: облюбовали крокетную площадку, расположенную на отлете, около развалин оранжереи, у которой чуть держится стеклянная крыша, где уцелели в некоторых квадратах тусклые осколки, отливающие перламутром. По соседству с качелями и гимнастическими приборами водружен стол, поставлены скамейки. Можно сидеть, попивая чай и кофе, и следить за игрой в крокет; там кто-нибудь качается, Иван Петрович усердно упражняется на брусьях, мамаша читает только что разрезанные брошюры, между тем как мнительный и нудный профессор сидит в душной комнате.

Получив такие наметки режиссера, я начал работать над макетом. Я окружил площадку красивыми березами вперемежку с серыми елями. Осень. Листва разукрашена вкраплинами золотистой желтизны. Высокая лестница, ведущая к дому, засыпана опавшими листьями. С согласия режиссера сделал отступление от авторского указания. У Чехова ремарка «пасмурно», у нас вся сцена была залита солнечными пятнами, отчего усиливался контраст между праздничной природой и жутко скучающими людьми. «На сердце ненастье, — так и в вёдро дождь».

В последнем действии я развесил по стенам конторы хомуты, сбрую. Здесь изнанка серебряковского благополучия. Незаметная деталь помогла перенестись в рабочую обстановку управляющего имением. Мелочи, дрязги, чеховская тоска по другой жизни; на фоне хомутов чувствуется несносный хомут жизни, от которого хочется уйти, забыться, отдохнуть. Сквозь хомут — «небо в алмазах», а само небо… в овчинку.

Впрочем, вся сила впечатления от суеты отъезда, от унылого ощущения какой-то пустоты, когда простишься с дорогим человеком, создавалась, разумеется, не декорацией, а глубоко прочувствованной игрой артистов.

Я вспоминаю также, с какой тщательностью Станиславский на шумовых репетициях добивался правдоподобия замирающих звуков удаляющейся тройки, а потом вторично слушал их — ушами доктора Астрова, которого он играл. Колокольчики побрякивают все тише, все невнятнее, с ними тают мечты, гаснут надежды.

А вот работа над «Снегурочкой». Опять сказка, на этот раз русская. «Потонувший колокол» великолепен, слов нет, но здесь наша старая родная сказка, близкая и далекая, знакомая и загадочная. А для меня особая радость, так как из всех произведений Островского «Снегурочка» — моя самая любимая пьеса.

Станиславский увлечен до самозабвения.

— В опере, — раздумчиво начинает он, — хороша только музыка, у нас будет и музыка, и чудесный музыкальный язык картины природы, и рисунок живой человеческой страсти, чудеса и рядом деревенские будни. Люди там простые, наивные, житье-бытье привольное, чувствуется слиянность с природой, которая и лелеет народ и пугает его своими явлениями. Сказка… нет, какая-то двойная сказка, сказка в сказке, одна другою обусловлены. За лесами, за горами семья Мороза, где муж с женой не в ладах, а на слободке берендеев свои домашние неурядицы. {243} Снегурочку отпускают к людям, она кое-как примиряется с бобыльей долей, при этом теряет лесную сказочность, но зато кругом, среди размеренного обихода начинает твориться нечто необычайное…

Я слушаю, и мне тоже мерещатся поляны сияющие, глушь непроходимая, озера и прибрежные камыши, праздничный колорит цветисто-нарядной толпы, обряды исчезнувшие…

Первые наброски берендеевой слободы я и показывать не стал Константину Сергеевичу: не то!

«Царя Федора» было очень удобно приурочить к Белой палате Ростова. Но где залегли таинственные владения царя Берендея? Чтобы не мудрить беспочвенно, надо проникнуть в его владения. Но куда? Высказывались догадки, возникали споры. Наконец, наши руководители признали Берендея владыкой обширных северных пространств. Границы? Начинались они примерно за Вологдой и упирались в Белое море. Театр организовал настоящую экспедицию на Север.

Прохладная тень ветвистых берез, красиво темнеющих в прозрачно-облачном небе; на песке — повторение рисунка деревьев, зелень лениво качается, сквозь нее играет солнце летучими блестками…

Часто приходилось мне подолгу просиживать за круглым столом, придавая законченную форму костюмам для многочисленного населения берендеева царства. Это было в Любимовке, где проводила лето семья Алексеевых. Обычно после утреннего чая, за которым Константин Сергеевич досказывал начатые предположения и планы, он уезжал на репетиции, а я, закиданный его намеками, мечтами, фантазиями, оставался среди собственных исканий. К вечеру он возвращался, с жаром разглядывал подвинувшуюся за день работу, по недоделанному угадывал дальнейшее, увлекался сказочной действительностью севера, которая могла бы перелиться в действительную сказку. Похвалы, критика, шутка, московские впечатления от репетиций, забегания вперед, тут же расспросы о прошлом (о вологодско-архангельской старине) чередовались в оживленных разговорах. Режиссер горел, его неудержимая фантазия задавалась такими компоновками, которые сами по себе являлись сказкой. Испытываешь странное чувство: сидим на террасе, теплынь, шелестит листва, кругом разлит легкий аромат цветов, а мой собеседник заполонен картиной пролога.

Вот мизансцена: «Берендеи будут вязнуть в снегу, да не по-театральному, а вполне естественно. Можно поставить у рампы длинный ящик с солью, что прекрасно заменит рыхлый, по-весеннему набухший снег. Поневоле начнут барахтаться, с усилием передвигая ноги в сапогах или валенках». Появление Мороза режиссеру хотелось оправить в раму сказочной выразительности. «Хорошо бы показаться грозному мохнатому чудищу в сопровождении волка. Шум, свист, треск, падают сучья, стонут лешие, подвывают волки, и сквозь метель виден злой контур лесного хищника (дрессированная овчарка). Там грузно переваливается медведь, тут беспечно резвится Снегурочка…»

Просят к столу. Мой рабочий день прекращается. Вечером снова долгая беседа с Константином Сергеевичем, обмен переживаниями. Оба знаем, что поздно, а оборвать интересную нить разговора нет сил и желания.

Гостить у Станиславского мне пришлось несколько дней.

Замечу, что Константин Сергеевич еще гораздо раньше, в 80‑х годах, видел мамонтовскую постановку «Снегурочки» на домашней сцене Саввы Ивановича. Понятно, повторяться не имело смысла, да и не позволяла режиссерская гордость. Декорации Васнецова {244} были прекрасны, но кое с чем действительно нельзя согласиться, так как наш северный колорит сразу наложил на постановку совершенно другой отпечаток. Мы пошли своим путем. К моему макету дворца режиссер добавил одну подробность, которая сразу придала декорации своеобразную динамику: отделка дворца не совсем закончена, стоят леса, подвешена люлька, где примостился живописец, а внизу сам царь дописывает узор колонны.

Без увлечения, которое согревало работу и поддерживало энергию, артистам не провести бы 102 репетиции. Каждый штрих, движение, интонация обсуждались и по мере надобности видоизменялись. Больше двух месяцев считки происходили за столом, потом перешли на сцену. Если случайно зайдешь на репетицию, чтобы дождаться перерыва и переговорить с Константином Сергеевичем, то невольно являешься свидетелем огромного подготовительного труда. По режиссерскому столику стучит карандаш, затем слышатся замечания: «Не то, не чувствую, не чувствую… Без нажима, проще. Ради бога, уберите штамп… Да разве так просят! Ну, кто же так просит!.. Опять не то». Молодежь волнуется, недоигрывает, переигрывает, теряет тон. Актрисы закусывают губы, чтобы не расплакаться, артисты поводят плечами и трут пальцы. Сцена проводится сначала, и снова сыплются критические замечания. Кто-нибудь не выдерживает и с отчаянием в голосе возражает:

— Да ведь я вчера совершенно так же вел это место, и вы сами, Константин Сергеевич, даже похвалили. Маленькая пауза. Все притихли.

— Ничего подобного. Что значит — совершенно так же? Вчера было так, а сегодня это не годится.

Заглянешь через несколько дней, попадешь на виденные раньше «выходы» — не узнать знакомых сцен. Слова прежние, но мизансцена переделана заново: все перетасовано, переиначено, отодвинуто в сторону или приближено к первому плану. Получается естественнее, обоснованнее, доходчивее для зрителя. Если бы кто «чужой» посмотрел, ничего не понял бы в нашей «выгородке», но для меня каждое «явление» живет. Нет грима, костюмов, а я их себе отчетливо представляю, даже на фоне не существующей еще декорации. Режиссерский замысел растет, ширится; иногда новая выдумка Станиславского требует изменения и в декоративной части…

Через месяц после показа «Снегурочки» театр блеснул «Штокманом», который сразу заслонил нашу сказочную героиню. Но я в этом блеске почти неповинен: спектакль завоевал общее, безоговорочное внимание благодаря игре Константина Сергеевича. Мне же ибсеновская пьеса вспоминается далеко не в радужном свете, как образец бледного декоративного оформления. Артистическое исполнение центральной роли и самый замысел драматического произведения, по-видимому, настолько увлекали режиссера, что сцена, с его точки зрения, и не нуждалась в добавочных эффектах. Даже напротив, какие-либо трюки, оригинальные выдумки (как я уловил со слов Константина Сергеевича) в данном случае отвлекут от игры и понизят воздействие ее на зрителя. Роль Штокмана заполнила весь вечер, мне как художнику досталось на долю по возможности стушеваться.

<Макет за макетом, переиначиваю, длительные разговоры, а желанная цель не приближалась. Мы не знали, в чем своеобразие быта немецкого пастора. Зажиточный дом, пианино, книжный шкаф, картины и фотографии — этого мало для жизненно-правдивой декорации, переносящей в Фридрихстаген, на берегу Мюггельского озера. Если бы {245} не решетчатые жалюзи в створных дверях, ведущих на балкон, то… не оказалось бы разницы между заграничным курортом и нашей пригородной дачей. Главное — поймать, вырвать из жизни какой-нибудь острый штрих, обжитую подробность. Тогда все выясняется, сразу настроение заиграет, окружающее станет близким. Другие мелочи явятся излишними, отягощающими композицию. Если есть зрительский психологический центр — декорация приобретает цельность и определенность.>

Сам по себе макет штокмановского жилья производил законченное впечатление, потому что был виден со всех сторон при поворачивании. В театре же с боковых мест добрая половина пропадала — для одних правая, для других — левая. Таким образом, большой замысел не вполне достигал цели. Это — во-первых. Затем, слыша неоднократные указания Константина Сергеевича, что здесь упор на внутреннем рисунке игры героя, я совершенно подчинился воле режиссера. Иногда казалось, что можно сделать убедительнее, но сдерживало опасение, как бы не помешать основе спектакля.

<1900‑й год. У меня еще не накопилось опытности и не хватало смелости уйти в такую простоту, которая лишь сгущала бы настроение. Добиться декоративной обобщенности — труднейшая, но благодарная задача; в то время она еще не стояла на очереди. Не существовало тогда и «системы Станиславского», в то время ее зерно еще не проросло наружу, в практику, как ряд необходимых предпосылок.>

Поэтому в качестве декоратора в «Докторе Штокмане» меня ничто не трогало, не захватывало, не увлекало. Тут живопись заняла место не сестры, а служанки драматургии. Избыток творчества актера подчинил себе все остальное: сам режиссер глядел глазами доктора Штокмана. Но, выполняя и множество раз переделывая макеты, в душе не одобряя и не соглашаясь с требованиями мизансцены, я все-таки восхищенно следил, как талантливо наполнялся жизнью изумительный, неповторимый образ мечтателя не от мира сего. Разве не памятна высокая фигура в накидке-плаще, поза с длинными руками и прямыми пальцами! Удачнейший жест, рисующий человека лучше всякой биографии. Вот, думал я временами, если бы посчастливилось отыскать в декоративном искусстве равноценный штрих, будь то для интерьера, пейзажа, фасада или другой, смешанной формы.

Хочу отметить любопытный штрих, рисующий психологию Станиславского-актера. Когда по ходу действия «Доктора Штокмана» Станиславский — Штокман читал лекцию, то аудитория, в которой читалась лекция, служила как бы продолжением партера; сам лектор находился в глубине сцены, а слушатели сидели спиной к зрителям. Станиславский смущался тем обстоятельством, что суфлерская будка слишком далеко от него. Вне всякого сомнения, что доктор Штокман мог бы произнести свой монолог и без подсказки, но Константин Сергеевич привык видеть лицо суфлера, и тогда он чувствовал себя спокойным, уверенным. Как тут поступить? Режиссер спас положение чрезвычайно оригинальным способом: он предложил Прасковье Николаевне Ахалиной (суфлерше) на один акт превратиться в норвежку и сесть против него, чтобы он видел знакомое лицо перед собой. Прасковья Николаевна надевала норвежский городской костюм, шляпу и занимала место в сцене в первом ряду. Держала тетрадку, будто бы изредка заносила туда поразившие ее выражения, а подсказывать и не приходилось.

Наш театр начал [работу над «Юлием Цезарем»], конечно, с изучения источников. Фойе представляло вид музея, {246} не успевшего развесить свои экспонаты: всюду лежали однотипные подобранные материалы. Каждый, работающий у нас, приносил все, что так или иначе характеризовало цезаревский Рим. Приносили карточки, фотографии, вырезки из журналов, открытки, кальки и пр. Коллекции внимательно просматривались, причем поступало в общий фонд только то, что могло наводить на новые мысли. Нельзя не упомянуть об отзывчивости ученых кругов: профессора охотно делились знаниями и пособиями.

… Возникло только одно сомнение: не слишком ли теоретически подходим мы к оформлению такой сложной постановки. Хорошо бы очутиться на родине знаменитого полководца, разгадать ту действительность, остатки которой и сейчас красноречиво свидетельствуют о былой красоте и мощи «вечного города»…

Театр решил организовать… солидное путешествие к берегам Тибра.

… К Риму мы (Вл. И. Немирович-Данченко с женой и я) приближались с юга, из Неаполя… Осмотрев город, принялись ходить по музеям. Ждешь чего-то яркого, более сильного, чем у нас. Длинные залы в колоннах, залы без колонн, постаменты с вазами, вазы в зеркальных шкафах, подставки с бюстами и статуями философов, сенаторов, царей, полководцев, бесконечные матроны, почти на одно лицо, но по-разному причесанные. Начинаешь утомляться, ноги подкашиваются. Тянет на солнце, к морю.

… Двинулись в Помпею, чтобы на месте, игрой воображения воссоздать последний день ее жизни… Я перебросил мысленно все музейные фигуры сюда — и дома, улицы, площади, лавки окружили меня воздушной толпой призраков… Там, в далекой Москве, мысли с напряжением выискивали правдоподобных форм, хотя бы по источникам, отягощавшим столы театрального фойе. Здесь же — древность воочию перед нами; не только осязаемая, но и ощущаемая, конкретная до мелочей… В мертвом городе гулко раздается стук каблуков. Невольно жмуришься от знойного блеска раскаленных ярко-белых стен и камней. Еще раз взглядываю на фасад, мысленно проникаю внутрь, там теперь мне все знакомо.

… Почти нет сил переносить раскаленность обжигающего со всех сторон камня; не знаешь, куда скрыться от жгучих лучей, льющихся с безоблачного неба; едва волочишь усталые ноги по узеньким тротуарам, прилепленным к стенам зданий.

Помпейский тротуарчик мне крепко запомнился, и я включил данный мотив в ту же декорацию первого акта, протянув на первом плане каменную дорожку из полуразбитых плит.

… Рим. Улица Корсо — главный проспект столицы. Прежде всего меня разочаровала толпа. Со школьной скамьи при слове «римлянин» возникал образ античной мужественности, силы, и главное — сознание своей силы. А тут шныряли небольшие вертлявые фигурки, галантно раскланивались, деловито несли покупки, торопились куда-то. Итальянцы, но не «римляне».

… Со всех сторон веет историческими преданиями; поднимаешься по отколотым ступеням и представляешь себе древнее святилище в его первоначальном виде — почудится, будто из глубины сейчас выступит процессия во главе со жрецами-авгурами или весталками. Вон там, должно быть, проезжал на колеснице триумфатор, гордый и неподвижный, как статуя. Перед ним море голов, вокруг блестящие преторианцы, суровые ветераны-легионеры, позади пленники и добыча. Удача вознесла его на самый высокий гребень своей изменчивой волны; сегодня он — властелин народа, кумир толпы, которая восторженно ему рукоплещет и {247} осыпает знаками любви, преданности, чуть не божеского поклонения… Удивительная жизнь текла на Форуме: сегодня — цветы, завтра — кровь; благоговейное молчание, потом вопли ярости, смех и шутки подгулявшей компании, сменяющиеся железной дисциплиной военного строя.

Картина за картиной возникали в моем воображении. Я уходил взглядом во многовековую даль, где мерещились сенаторские тоги, шепот заговорщиков, последняя вспышка умирающей республиканской идеи… Что раньше лишь в общих чертах намечалось, сейчас получило почву под ногами, почву, которую я видел своими глазами. Безудержной лентой компоновались в голове самые разнообразные всплески фантазии и уносились к северу, на сцену молодого театра.

Подлинными, волнующимися римлянами я наполнял площадь только в своем воображении, но красками ее запечатлел в этюде с натуры.

Я любил Форум в часы раннего утра; усаживался обыкновенно против ростры, которую облюбовал для декорации III акта. По обломкам мраморной облицовки, по завиткам капителей, по моей шкатулке [этюднику] юрко извивались ящерицы, нарушая мертвенный покой.

… Обильный материал дала виа Аппиа… Ее довольно плоский рельеф подсказал мне общую композицию, которую я усилил, заставив двигаться войска в выемке. Видны будут головы, концы копий, края щитов и блестящие шлемы победоносных римских легионов; впереди когорт знаменитые римские орлы, мантулы, знамена.

… Театр. Гляжу на макеты. Разве это тот Рим, построенный мною из непосредственных впечатлений? Мне стало жалко не макеты ломать, а жалко себя самого от сознания, что не хватает сил и времени воссоздать большую часть продуманного, прочувствованного в Италии. Я оказался богачом, которому нет возможности истратить свой капитал…

Наиболее ценным приобретением с точки зрения художника было то, что найден декоративный стержень. В результате поездки мы остановили выбор на желто-коричневом цвете, любимом итальянцами и проглядывавшем повсюду; одежда из шелковых очесов, полосатые жалюзи, окраска стен и т. д. Кроме того, мне стала ясна топография города, его физиономия. Теперь я мог сделать улицу и перекресток гораздо жизненнее… Помпейский тротуарчик давал возможность щегольнуть силуэтами…

… С удовольствием вспоминаю, как мы сооружали статую Помпея, вдвое больше натурального роста.

Счастливый случай подарил театру великолепную статую, а мне — очень приятное знакомство.

В то время как я спешно заканчивал «Цезаря», у доктора Уманского (которому я выстроил в Иванькове дачу) гостил С. Т. Коненков, только что начинающий свое поприще. В саду был бассейн, и доктор предложил Коненкову разукрасить обрамление водоема. Молодой ваятель в каждом углу водрузил каких-то морских жителей, вида диковинного, с уродливо-интересными контурами. Мы познакомились, сразу сблизились в мечтах об искусстве. Я провел в театре заказ Коненкову, и закипела работа.

Для громоздкой фигуры требовалось такое количество глины, что мои хоромы в мастерской не выдержали бы тяжести. На дворе дачи наскоро сколотили сарай с широкими воротами (для света). Примитивное ателье сделалось средоточием для кружка молодежи. Мы любили следить, как постепенно вырастает, точно снежная баба, талантливый замысел автора.

Для отдыха, в часы перерыва, устроили своеобразную общественную лабораторию {248} живописи, натурный класс. Собиралась целая компания: В. Н. Мешков, Корин, Гронуковский, И. П. Богданов, В. Л. Комаров, А. А. Синцов и я. Просили позировать патриархального вида стариков; иногда фигурировала лошадь, напоминающая толстовского «Холстомера», — белая, понурая, с подогнутыми ногами.

Незабываемое время, полное красивых и радостных мгновений.

Тут же была произведена в сарае первая отливка форм, просушка в кухне под непосредственным наблюдением самого автора. Помогал в работе И. М. Полунин, известный мастер на фокусы и театральные «невозможности».

<Рабочие думали, что трюк будет и здесь. Когда уносили огромную голову для отправки в Москву (статую везли в разобранном виде), раздался чей-то голос: «Полунин, рот-то у царя будет открываться? А?»

Погребальная процессия с останками триумвира медленно спускается под гору, еще медленнее поднимается от плотины и скрывается за поворотом… В Камергерском переулке Помпеи срастится и встанет величаво, а Цезарь падет к его ногам, добитый Брутом — Станиславским.

Помню, как скульптор Н. А. Андреев специально снимал маску с В. И. Качалова в гриме данной роли. Может быть, многим казалась такая конкретизация излишней, но театр оставался верен себе в поисках приближенной сценической правды. Не знаю, с каким чувством глядел на своего двойника сам Качалов, который мог преспокойно наблюдать собственные похороны, разгримированный в антракте и сидя где-нибудь за кулисами. Что же касается публики, она воспринимала сцену очень остро. Тут не кукла, а Цезарь, бездыханный, не остерегшийся «ид мартовских». Это придавало важную и мрачную трагедийность.

… Зрители смотрели на сцену и переносились в цезаревский Рим, а я видел — и сквозь них, в них, как между строк, различая грандиозное кладбище Форума, тишину раннего утра, ящик с красками, этюдник, кусочек холста, на котором запечатлевалось разрушенное средоточие «вечного города».>

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого — наша первая постановка, целиком отражающая крестьянский быт. В берендеевой слободе, правда, деревня была выражена сильно, выпукло, но с преобладающим элементом поэтизации, романтики. Теперь предстояло показать подлинную, кондовую Русь средней полосы, которая почти у всякого перед глазами. Надо выхватить что-то увесистое, слежавшееся, вросшее в землю и выдранное оттуда с корнем.

<Весной я перенес воспаление легких. На чтении драмы не присутствовал, и в экскурсии для собирания материалов не участвовал… У меня лично знание тульских деревень имелось. Давно еще, вскоре после окончания Училища живописи, я был приглашен «на кондиции» помещицей В. В. Гвоздевой в ее имение (Тульская губерния, Богородицкого уезда), где провел целое лето. Там я писал этюды с ребятишек (за лакомство они охотно позировали), потом принялся за взрослых, но они брали «за списку» деньгами. У меня и такса установилась — полтинник серебром… Затем подмосковное житье в Иванькове невольно заставляло присматриваться к его укладу и обитателям; поколесил я немало и по провинции. Наконец, наши товарищеские скитания с Левитаном и Касаткиным во время охоты сталкивали нас со многими чертами деревенского обихода. Ведь мы были учениками проф. В. Г. Перова, незабвенного наставника, который {249} постоянно твердил нам о первостепенной важности умения «глядеть». По его совету зорко наблюдали на улице, на бульваре, в Сокольниках, по деревням, по проселочным дорогам и быстро заполняли свои альбомы тем, что носило отпечаток жизненной остроты.>

Константин Сергеевич раньше знал деревню (жизнь летом в Любимовке) только с внешней стороны. Внимательное, углубленное изучение ее бытовых особенностей появилось под влиянием готовящейся постановки. Его сестра, З. С. Соколова, вспоминает, как брат «мучил» ее в Ялте бесконечными расспросами. Теперь он вдобавок еще посетил имение Стаховича.

Режиссеру ясно представлялся Петр — зажиточный хозяйственный мужик. Постройки у него прочные, дедовская изба, рубленная на мху, обдержанная («осмолившаяся» — подсказывал я). От времени она приобрела серовато-коричневый тон, немного скучный, но покойный. Здесь люди живут безбедно, но чувствуется непобедимая косность: все на месте, все налажено и размеренно. Тугой ход жизни, со скрипом, но зато скованный преданиями, календарными приметами, суевериями, предрассудками.

«Власть тьмы», деревенское «темное царство» — узкий замкнутый мирок, где «завяз коготок — всей птичке пропасть». И вот режиссер увлекательно отмечает, как вязнет коготок, потом вся нога, крепче запутывается, конвульсивно трепыхается, как близится печальная, но неизбежная развязка. Настроение «смурное». Вокруг материальный достаток, а чего-то не хватает. «Скучно мне!» — это звучит как унисон с чеховским «в Москву!».

<Нам ставили в упрек стремление к натурализму (лошадь в стойле)… Но если действие происходит в избе, в сенях или на крестьянском дворе, то и декорация, по-моему, должна напоминать сельскую обстановку, а не ландшафт на луне. В конце концов получилась изба как изба. Некоторую основательность и даже нарядность придал ей поставец-шкафчик со стеклянными дверцами (для посуды) и ящиками, наподобие комода, внизу. В центре декорации — большая печь с лежанкой; чело задернуто ситцевой занавеской на веревочке. В печурках торчат варежки. Знакомая чуть не каждому картина. Самое же ценное и вместе с тем затруднительное — устроить так, чтобы все наполнение избы — и кадочка, покрытая холстом, решета и ухваты, и развешанная по стенам конская упряжь — не лезло в глаза, а незаметно приобщалось бы к основному мотиву жилья. Другого убранства и не подыщешь — так бывает, всюду встречается. Если к печке прислонена лесенка в три перекладины, и там, в тепле, видны армяк, полушубок и в наголовье подушка с ситцевой синей наволокой, — то перечисленный скарб вполне естествен. Голая печь скорее бы раздражала внимание именно своей оголенностью…

С удовольствием я работал и над макетом деревенского двора в бликах лунного света…

Лунный свет нам хотелось по возможности приблизить к натуральному. В то время еще твердо держалась рутинная манера освещать сцену зеленым или зеленовато-голубым светом лучей. Я с Левитаном и Касаткиным многократно наблюдал сияние месяца и подметил, что оно меняется от высоты диска: вначале, когда луна только поднимается — свет неопределенно-серый, потом становится голубоватым и дальше желтым, золотистым. Изгоняя шаблон, олеографичность зеленого тона, ищу желаемый оттенок. Путь один — окрашивать лампочки в соответствующий цвет.

{250} Тут пришел мне на помощь С. Т. Морозов, наш главный пайщик. Надо сказать, что «Власть тьмы» шла премьерой в новом театре, выстроенном при его деятельном участии. Савва Тимофеевич считал себя знатоком электрификации, устроив у себя в Орехово-Зуеве великолепно оборудованную станцию. Он образцово поставил освещение и в нашем театре, отрывал время от коммерческих миллионных планов, чтобы проследить за деталями, и сам проверял горение рампы на различных участках. Отыскивание «настоящей» луны крайне заинтересовало Морозова. Он выписал из-за границы целую серию специальных лаков. В роскошном доме на Спиридоновке мы вместе производили различные пробы над окраской. Хозяин из чудесной панели черного дерева устроил экран, забив два костыля и навесив простыню. На столе из такого же ценного дерева у нас выросла целая лаборатория со склянками цветных лаков. Я уже и не помню, сколько комбинаций было перепробовано, пока добились наиболее естественного освещения…

Любопытный штрих. Костюмерная часть приготовила крестьянские одеяния, но только что спущенные с иголочки, они создавали кричащую франтоватость. От К. С. Станиславского последовало короткое распоряжение: «В кофе!» После десятиминутной ванны весь гардероб постарел на десять лет; а у одного фартука прожгли дыру и подштопали другой материей. Жухлый, неопределенно-затертый тон ситцевых кофт, юбок и рубах к серовато-коричневому колориту избы подошел как нельзя лучше.

Оформление толстовской драмы мне хочется сравнить со «Снегурочкой». Будни и праздники сказочной Берендеевой слободы мы перегрузили бытовизмом; там он мешал, а здесь — оживил, и подчинился, раскрывая внутреннюю тему спектакля — показ «власти тьмы».>

К «Власти тьмы» хронологически примыкают постановки двух горьковских пьес.

По возвращении с юга Станиславский обрадовал меня известием:

— Нам вскоре придется работать над новой пьесой.

— Автор?

— Уговорили Горького. Начинающий драматург, но уже с громким именем писатель, дает свою «пробу пера» для театра. Именно нам. Лестно!

Когда я получил пьесу «Мещане», меня поразили подробные авторские указания, которые являлись почти словесным макетом, где каждой вещи предназначено определенное место. Мало того, даже самый предмет обрисован ярко и вразумительно.

<Что же оставалось художнику? Освещение — сумеречное, дневное, утреннее и вечернее — скорее относится к электротехнической части, чем к декоративной. Осенний дождь и снежная метель (1‑й и 4‑й акты) — закулисные трюки… Захватить нас, художников, данная постановка не могла… Тут кроется разница между декораторами и артистами. Те ведут по раскрытию образов сложную, длительную работу, которая иногда продолжается и после премьеры. Наша — кончалась с генеральной репетицией. Мы не могли участвовать в каждодневном процессе созревания сценического замысла.>

В пору подготовки «Мещан», как и в дальнейшем, режиссер долго беседовал со мной, вначале детально договаривался, потом мы расходились в разные стороны, и внимание режиссера сосредоточивалось на актере. <Скажу лично про себя, что мне было бы интересно и даже полезно присмотреться к работе режиссера с артистами: {251} это уяснило бы многие стороны декоративного подхода. Меня удручала оторванность от внутренней жизни театра, например, сравнительно редкое посещение репетиций, где постепенно чеканился рисунок игры. Огорчался, когда по большей части задним числом слышал, что центральная мизансцена прошла гораздо ярче, что найден после долгих усилий более верный тон, что удачно придумано обыгрывание вещей, что введена пауза, волнующая острым драматизмом, что самый ритм исполнения несколько изменен — всего не перечтешь.>

Когда происходила какая-нибудь заминка в текущей подготовке, приходилось ехать за указаниями. Надо поспеть переговорить до начала репетиции, иначе пропадало много времени на ожидание перерыва. Знакома приятно волнующая атмосфера: темный зрительный зал, слабо освещенный только одной дежурной лампочкой. Войдя со свету, не сразу присмотришься, куда ступить: понемногу различаешь проход, упирающийся в замаскированную суфлерку. Занавеса нет. Портал открыт во всю величину. За металлическим чехлом горит часть рампы, а дальше — громада утренней пустоты самой сцены, пропадающей во тьме, где мерещатся какие-то контуры, слабые, неопределенные. Изредка пройдет дежурный рабочий в валенках, чтобы не нарушать тишины. Спешно пробежит электромонтер или техник протащит кабель, не то, изогнувшись, перенесет какой-нибудь осветительный прибор. В партере (у прохода, перед восьмым рядом) приготовлен столик, покрытый «бурдовым», как говорили рабочие, сукном. Две лампы с темно-зелеными абажурами, лежат листы бумаги, карандаши, звонок.

Станиславский крепкими шагами приближается к столу и плавно опускается в кресло, покусывая левую руку, просматривает протокол вчерашнего дня.

— Техники, свет!

Умел Константин Сергеевич вести репетиции! Умел воодушевить, умел показать на сцене, затем два‑три раза еще повторить, чтобы добиться предположенного результата. Так создавались роли, так двигалась лепка образов.

Нередко в серьезный ход занятий врывалась комическая нотка. Помню, на одной из репетиций «Мещан» Перчихин — Артем произносил слова: «У меня даже мозги в голове пляшут… а в сердце — жаворонки поют! Ну, везет мне!» Затем (по ремарке автора) должен был притопывать и подпевать: «Поля Нила подцепила, она мило поступила… Их ты! Люли-малина!» Александр Родионович неподражаемо уморительно изображал подвыпившего старика, который не знает, чем выразить свою радость.

Чтобы уйти от «обыденщины», мизансценировали иначе: Перчихин, сидя на стуле, должен приплясывать только ногами. У Артема новая повадка комкается. Режиссер не удовлетворен, он входит на сцену, садится сам на стул и блестяще показывает задуманный им трюк. Уходит на свое место. Артем старается воспроизвести, но у него не ладится: как-то семенит ногами. Константин Сергеевич, несколько раздраженный, снова показывает, чего ему хочется. При возвращении к столику видит, что артист все-таки не может передать это. Услыша грозный окрик, Артем смущен. Наконец, решается объяснить причину неудачи:

— Константин Сергевич, ноги-то мои не достают до полу!

Улыбка озадаченного режиссера и общий смех. Стул был высокий, да еще с подушкой, а ростом Артем уступал Станиславскому на добрый аршин. Последовал приказ:

{252} — Бутафоры, подрезать стул по Артему!

Если дело почему-либо тормозилось, режиссер придумывал дополнительные занятия. Однажды я застал совершенно анекдотическую картину. Буквально все на сцене вверх дном. Никак не соображу, к какой же пьесе готовится новая мизансцена. Оказывается, режиссер заставил всех сотрудников наводить чистоту в квартире, где якобы развелось множество клопов. Неважно, что на сцене оставались стулья 40‑х годов, комод и другие предметы. Один неудачник перестарался: полез под стул, вывернулся на спину и усердно принялся давить пальцами воображаемых врагов. Не выдержал Станиславский, он прыжком влетает на сцену и, чтобы убедить актера, начинает копировать его плоскую игру — лезет под стул и, талантливо утрируя, вызывает раскаты хохота.

Во время репетиций посторонним, то есть не участвующим в данной пьесе, строжайше воспрещалось входить, чтобы не нарушать сосредоточенности работающей группы и самого режиссера. При дверях ставился капельдинер с приказом инспектора театра: «Не пускать». Беда, если скрипнет дверь и капельдинер проморгает непрошеного посетителя. Громы и молнии посыплются в изобилии. Один раз чрезмерно раздраженный Константин Сергеевич (прохождение акта велось шероховато), услыхав звук открываемой двери, быстро повертывается от рампы, идет к выходу в сильном возбуждении и напускается на виновного:

— Если тебя попросит пропустить сам государь император, ты этого не смеешь!

Верноподданный полковник Фессинг, вышедший из конторы на шум, обомлел при последних словах и едва не упал в обморок.

На протяжении ряда лет меня искренне изумляла способность Константина Сергеевича выдвигать крупным планом третьестепенных персонажей, выходных актеров, чуть не статистов. В чтении они заслоняются, стушевываются, на сцене вдруг превращаются в яркие, незабываемые образы. Ну что значит горничная у трех сестер? Молчаливое появление, ничего больше. А режиссер научил Ольгу Павловну Алексееву (жену брата Бориса Сергеевича) так пройти по сцене, что ее выход привлекал общее внимание. Станиславский любил повторять, что нет маленьких ролей, есть маленькие актеры. Афоризм этот блистательно подтверждался массой примеров. Он сам вызвался играть одного из слепцов-гусляров («Царь Федор»).

В «Трех сестрах» вчерашний царь Федор — Москвин вместо скипетра орудовал фотографическим аппаратом, и незначительная фигура гостя-подпоручика на момент служила абсолютным центром для всего зрительного зала. В «Мещанах» минутная толкотня любопытных ротозеев у дверей Бессеменовых («Отравилась!..») — перовский жанр, которому позавидовала бы Третьяковская галерея. Баба-торговка, мужчина с подвязанной щекой, еще какой-то белобрысый парень — одно загляденье! Вне всякого сомнения, они и нам попадались на глаза, но именно Константин Сергеевич сумел их выхватить из гущи жизни и создать из них рельефно законченные роли. Здесь продумано все — и походка, и мимика, и движение рук, поворот головы, вплоть до прорехи под мышками или кончика платка, торчащего из заднего кармана. «Мелочи», — скажут мне. Да впечатление-то получается крупное. Важен итог.

Самое же ценное как художник я видел в том, что здесь не простое фотографирование действительности, {253} а углубленная проработка тысячи жизненных впечатлений. Они наслаивались до поры до времени, словно негативы, хранились в камере-обскуре подсознания; потом хозяин этого запаса суммировал летучие изображения, ретушировал и, наконец, выставлял на витрины театрального искусства.

Находиться в лаборатории огромного мастера, следить за сложной возней над проявлением художественного замысла доставляло мне огромную радость, не говоря о пользе.

К концу сезона 1901 – 1902 года стало известно, что Горький готовит драму, чрезвычайно занимательную по идее, фабуле, по ролям и месту действия. Это интересовало. Разнесся слух, что пьеса в руках дирекции и пойдет следующей зимой. Это было «На дне».

Летом начали работать над второй пьесой Горького.

<Когда встретилась какая-то недоговоренность, решено было согласовать наши колебания с самим автором. Жил он тогда в Нижнем Новгороде под надзором полиции и без права выезда.

… Мой гид остановился около небольшого деревянного домика, показал в открытую калитку рукой и прибавил для пояснения: «Вон крыльцо, там и живет Горький…»

Комната, куда меня направили, была довольно просторная и светлая; за обеденным столом сидели несколько человек вокруг тоже типичного медного самовара и горячо о чем-то разговаривали. На мой вопрос, можно ли увидать писателя, кто-то отрывисто пробасил: «Алексея Максимовича нет, садитесь, пейте чай, вот…», двинув пальцем по направлению к посуде. (Впоследствии я узнал в театре одного из присутствовавших, которого вначале принял за Горького, — по наружности. Скиталец, подражатель Горького, выделялся среди прочих решительными манерами и громким голосом. Мужская компания продолжала спорить, не обращая уже на меня внимания.) Когда вернулся хозяин, он сразу заметил постороннего посетителя, подошел ко мне, я почувствовал, будто мы давным-давно знакомы. Короткий деловой обмен мнений. Есть ли существенная разница между московским «дном» и нижегородским, следует ли строго придерживаться местных отличий, как и где поудобнее встретиться с «зимогорами» и т. д. Потом, естественно, разговор перекинулся на тему о самом театре, его успехе, его здоровой и упрямой линии новаторства. Время утекало незаметно, для меня по крайней мере. Горький взглянул на часы, извинился, что ему пора, встал. (Мне отчетливо запомнилась его высокая худощавая фигура, чуть сутуловатая, в черной косоворотке с простым кожаным поясом; сапоги, как у мастерового, а голова, особенно глаза — говорят, что перед тобой не мастеровой и не кустарь.)

Мы вышли. Приближаясь к калитке, на прощанье я торопливо поделился болезненно переживаемым разладом — одни мои товарищи (Касаткин, Левитан) с удовольствием работают в области чистой живописи, другие примирились с уроками в гимназии, а я — декоратор, но рвусь к станковой живописи. Такая оторванность от прежней деятельности удручает, и ничего нельзя поделать: так много сил и времени театр поглощает, что уже рук не хватает для исторической и жанровой живописи, к чему замечалось у меня сильное когда-то влечение.

Пропуская вперед у ворот, Алексей Максимович на мгновение задумался, потом убедительно произнес: «А вы напишите кузнеца, когда он после {254} тяжелого своего труда, весь вспотевший, сидит и отдыхает, со сложенными руками, и цигарку покуривает. После работы… хорошо это, я люблю». Сюжет характерен для Горького. На перекрестке расстались. Припоминаю еще, что спрашивал Алексея Максимовича, могут ли быть взяты московские типы босяков для выявления полного образа выведенных им в пьесе лиц. Такая мысль не встретила возражений, хотя позже автор сам нам привез или прислал (не помню) целую коллекцию фотографий нижегородских «бывших людей» — и жалкого обиталища их… Я вернулся в Москву вполне уверенный, что на почве декоративной и вообще постановочной у нас с автором ни малейших недоразумений не произойдет. {256} К нашему оформлению А. М. Горький отнесся одобрительно. Навязывать свое мнение, по-видимому, у него не сквозило желания. Подход же наш заключался в том, что целая группа «художественников» (режиссеры, их помощники, двое-трое артистов и я) во главе с руководителем В. А. Гиляровским проникла в самые дебри Хитровки, в самые трущобы. К очень красочному рассказу Станиславского (его известная книга «Моя жизнь в искусстве») могу прибавить штрих, не лишенный бытового значения. Отправились мы туда под вечер, когда обитатели и завсегдатаи «дна» стекаются обратно в свои берлоги. Днем, по словам «дяди Гиляя» (прозвище Гиляровского), там ничего необходимого и важного для нас нельзя встретить. Пока начались первые попытки разговоров… главное, что привлекло мое внимание — какой-то свет внизу, под досками. Нагнулся. Горит на полу крохотный ночничок-коптилка, и около него, растянувшись во весь рост, с широко расставленными локтями — немолодой всклокоченный мужчина, переписывающий нотные знаки. Другой переписчик ждал своей очереди — их ютилось двое с одним ночником. Кто бы предположил, что можно работать в подобной обстановке. Какова же сила сопротивления у деклассированного «бывшего человека», если он с таким упорством борется за свое существование, если и «на дне» он не хочет идти ко дну… Наряду с такими тружениками имелся и даже преобладал иной слой хитрованцев, которые глядели на нас косо, хмуро и подозрительно. Не будь с нами слишком опытного (и мускулистого, надо тоже добавить) экскурсовода, которого здесь уважают за его редкостную физическую силу, наш поход мог бы превратиться в безвыходное положение. Самостоятельно окунуться в шумный омут горя-злосчастья никто бы из нас еще раз не решился. Очутиться одному в сплоченной организации рыцарей легкой наживы — нужно быть рыцарем без страха и с большим запасом энергии.

На другой день я, уже вдвоем с Гиляровским, продолжал осмотр знаменитой Кулаковки и «Сухого оврага»; когда я ощупью пробирался по длинным темноватым коридорам, мне стало ясно засасывающее влияние жадного, зыбкого дна. Стоило только сюда попасть, а вырваться без поддержки — и думать нечего. Случайного посетителя тут напоят до потери сознания, оберут, разденут, а когда человек очнется, сам себя не узнает. В лохмотьях, в опорках, с фальшивым паспортом остается ему лишь крутиться среди водоворота хитрованского разгула, темных дел, крапленых карт, грязных женщин. Круговая порука обмана, хитрости, самозащиты… Но здесь царство контрастов. Любопытно, что впоследствии некоторые с радостью приняли предложение помогать в утренней уборке декораций, считая «за честь» работать в театре, где будут представлять пьесу, выводящую на сцену чуть ли не их самих. Относились к своим несложным обязанностям очень добросовестно. Сомневаюсь, чтобы какой-нибудь тогдашний казенный театр счел возможным завербовать себе беспаспортных помощников.

На исходе сентября я второй раз увидал Горького — при интимном чтении автором своей драмы в нашем театре. Вечер. Изысканные костюмы и туалеты приглашенных, а Горький в привычном для него одеянии, что резко выделяло его между присутствующими артистами и гостями. Читал он за небольшим столиком, сидя на ручке черного плетеного венского кресла, согнув одну ногу в колене, а другую подвернув под нее; так {257} ему, вероятно, удобнее было читать, глядя сверху… Он изредка встряхивал головой, откидывая непокорные длинные волосы темного цвета. Должно быть, автор неоднократно читал пьесу и раньше, так как произносил слова уверенно, образно чеканя Луку, Сатина и др. Приостанавливался, когда меткое выражение, яркое сравнение или удачные обороты… вызывали смех или гул одобрения. Вынужденный перерыв Алексей Максимович заполнял тем, что усиленно затягивался папиросой… Успех чтения — несомненный. Вся сила впечатления выразилась в паузе после окончания. Тишина, которая звучала громче похвалы, громче оглушительных аплодисментов. Пауза показалась субъективно чересчур длительным молчанием, зато что поднялось потом! Горький, кончив читать, отложил рукопись, встал, встряхнул головой, нервно сделал несколько шагов без определенной цели и закурил папиросу. Последовавшее за тишиной общее движение к автору с искренними полуобрывочными фразами Горький принял с внешним спокойствием. Была скромность, была застенчивость, но не было равнодушия.

Сразу чувствовалось, что новая пьеса — событие в театральном мире. Она завоевала колоссальную популярность, хотя цензура вычеркнула или смягчила около сотни жгучих и притягательных строк. Цензор талантливо пользовался своим карандашом, проявив творчество обратного порядка. Не помню, кто (либо Александров, либо Лужский) показывал мне экземпляр и с негодованием тыкал в многочисленные поправки и вымарки…

После визита на Хитровку К. С. Станиславский ходил прямо ошеломленным и непременно хотел пережитое ощущение бросить в публику. Вопиющая несправедливость должна вопиять, гнетущее безобразие заставить содрогаться, бессмыслица страданий должна ударить обухом по голове, бредовая фантастика подлинной правды пусть всколыхнет даже самого толстокожего зрителя. — «Не скупитесь на краски». Данный совет я понял в переносном смысле, так как «на дне» и красок-то собственно не было. Может быть бесцветность, т. е. угрюмая сероватая муть говорила сама за себя, вопила. Внутренний вид логовища, действительно, многих ошеломил: деревенская обстановка «Власти тьмы» — рай по сравнению с городским омутом подвального существования.>

… Зима 1910 г. Здесь много сплелось для меня нерадостных переживаний. Растревожила весть об уходе Толстого из Ясной. Взволновала и огорчила потому, что собирался было вторично свидеться с ним. (Впервые беседовал со Львом Николаевичем еще в Хамовниках, куда поехали я и Н. А. Касаткин, который гораздо раньше познакомился. У меня накопилось много личных вопросов: по искусству, по религиозным колебаниям, по семейным отношениям. Разговор был прерван приходом одного из единомышленников. Внимательный и чуткий хозяин пообещал досказать свои соображения в другой раз.) Сразу все порвалось. Читаю и не верю. В иваньковское затишье газетная шумиха нагрянула кричащим диссонансом. Ушел… Для меня десятки корреспонденции сводились к одному, главному: яснополянское гнездо осталось без главы. Усадьба — обезматочевший улей (по деревенски наблюдательному сравнению самого автора «Войны и мира»). Через несколько дней сенсационная телеграмма принесла слово «Астапово». Какая-то глухая станция на далеком перегоне его последнего пути. Потом посыпались бюллетени о ходе болезни. Когда захворал Александр III, о его предсмертном {258} недуге извещали не так исчерпывающе. Еще несколько дней тревожного ожидания. 7 ноября (ст. ст.) — портрет, черная кайма, некролог. Точно ударило по сердцу и сознанию. Пустота почти осязаемая и тишина, от которой можно захлебнуться, как будто слышалось биение великанской жизненной волны, и вдруг все замолкло.

Работа не шла на ум. Почему раньше не выбрался? Зачем я откладывал свое намерение? — пиявили мозг острые, запоздалые, бесполезные сожаления. Когда Чехов умер, было страшно жалко; не стало Толстого — стало страшно. Книжные строки остались, живого голоса уже не услышу. Недосказанное им, недоговоренное мною — давило, рвалось наружу протестом и падало обратно молчаливым упреком: поздно. Я точно спохватился и поехал по следам трагической развязки. Был и в астаповской комнате, и в яснополянском кабинете, но разве стены могли помочь мне, если умолк навсегда голос владельца. В Астапово ездил с И. М. Полуниным. Помню, три особенности придавали комнате что-то нежилое, подспудное. Создавалось ощущение, будто стоишь у последней черты, не переступая ее. Пузырьки с лекарствами и рецепты напоминают о борьбе за жизнь. Карандашная линия, проведенная на обоях у кровати по неподвижной тени, может быть, еще живого трупа, дает иллюзию присутствия умирающего старца. Засохшие цветы на подушке говорят о победе смерти. Отчетливо представился в этой походной, лазаретной обстановке 83‑летний добровольный беженец. Косой луч предвечернего солнца мимолетно бросил теплый отсвет на одеяло, выделив изголовье и неширокий венок. Унылое прибежище, где угасла мировая величина, потеряло на минуту свой тяжкий траурный налет, почти физически ощущаемый, как в доме {259} покойника. Освещение пропало, вернулась прежняя сосредоточенная одноцветная неподвижность. (С помощью Полунина я воспроизвел точную копию для толстовской выставки. Там горела лампа под зеленым абажуром, как в момент смерти Льва Николаевича, что придавало еще большее настроение.)

В Ясную приехал без спутников. Работал над этюдом деревенского кабинета, в одиночестве, среди ненарушаемой тишины, невольно дополняя воображением фигуру старого хозяина, каким помнил по городу. Вдруг казалось, что Лев Николаевич недалеко, сейчас возвратится, сядет в кресло и продолжит недоконченный тогда разговор. Отсутствие оживления наверху переходило в затаенность какую-то, навевающую строгие мысли, подчеркнутые настроением осиротевшего дома. (Этюд тоже предназначался для выставки. Потом вошел в число экспонатов толстовского музея.)

Еще раз это почувствовалось, когда Г. С. Бурджалов вместе со мной посетил Хамовники. Мертвый дом… Нам отпер его дворник, нехотя впустил, равнодушно перечислял назначение комнат и, видимо, торопился поскорее выпроводить незваных гостей, которые нарушили безмолвие забытого уголка. Какая разница между недавним прошлым и теперешним состоянием. Опять возникли воспоминания, несколько рассеиваемые совсем не подходящим обликом хмурого привратника. Цель нашего посещения — поближе подойти к психологии автора, который писал здесь свое последнее драматическое произведение. Знакомый письменный стол; я сидел тогда наискосок, в кожаном кресле. Говорили о театре, об искусстве, о том, что является лишним и даже вредным на подмостках. Всплывали в памяти отрывочные {260} замечания, что при настоящем искусстве светло, как днем, и вывод — «поменьше фейерверков», должно быть, в смысле мишурного блеска, поверхностных эффектов. Ставил в пример зрелые произведения Пушкина, о себе умалчивал. Когда я напомнил его же мысли о простоте, он с улыбкой кивнул и не стал распространяться на эту тему, считая, по-видимому, что тут нечего доказывать. Простота была и в его кабинете — по стенам никаких украшений, только необходимое. Сквозило нечто суровое, почти аскетическое. В то же время над ухом скрипят монотонные слова: «А вот там барин то-то делал, а вот там…» и т. д. Пусто и пустынно. И здесь обезматочевший улей, уже покинутый и никому не нужный.

… Я не в силах был отделаться от сопоставления — Протасов ушел так же, как порывался уйти и Лев Николаевич (хотя по другим мотивам). Первого выдал случай, второго задержала болезнь. Дальнейший уход их явился уже окончательным. Они ценили не внешнюю обстановку, а крепкую спайку между людьми. Раз не хватало единения, теряло смысл все остальное.

Если можно читать между строк, и это доставляет удовольствие, то пускай зритель читает между сценическим оформлением. Предметов очень мало, но каждый сам по себе и вся совокупность дополняют замеченное впечатление. Я решил отказаться от прежней системы загромождения сцены деталями… Правда, мы приучили публику видеть на подмостках исчерпывающее отражение того или иного жанра. Было время, когда такая иллюзорность, бытовая насыщенность восхищала; многие зрители запоминали прихотливое разнообразие подробностей, проникались суммарным впечатлением от мелочей, ходили смотреть начерно и начисто.

Потом пошла новая полоса, поворот к упрощению. Театр достаточно воспитал зрителя и повел его теперь дальше. При данных условиях можно было ограничиться некоторой скупостью сценической площадки и обойтись только самым необходимым, что приводило даже к известной схематичности.

<Через 15 лет (оформление андреевской «Екатерины Ивановны» в 1912 г.) снова пододвинулась ко мне привычная обстановка декоративной мастерской МХТ. Промежуток порядочный, многое изменилось; нетронутой господствовала только прежняя спешка, усиленная гонка при коротких сроках. «Муки творчества» — не от трудности, а от мучительной скороспелости.

Откликом на приближающееся 10‑летие пролетарской революции решили сделать инсценировку «Бронепоезда»… Новая литература, новые образы — дело за обновленными формами показа. Проглядывая авторские ремарки, я обратил внимание, что деловая краткость указаний предоставляет полную свободу в разрешении сценических подробностей как художнику, так и режиссеру. Широкий путь, не шероховатый, если… автор жив: не всегда удается уловить соответствующую его желаниям декоративную обработку. За 30 лет моей деятельности не раз становился в тупик, когда читал: гостиная с 3 дверями. Павильон с выходом во все стороны приобретает нежизненную замкнутость, несмотря на обилие (а вернее вследствие) дверей, так как не хватает места для окон, без чего комната кажется слепой. Надоедали также однообразные балконы или излюбленные сады. В ремарках Всеволода Иванова другая крайность подстерегала художника — необычные пункты для действия, например, оранжерея, церковная крыша или железнодорожное депо, уже не говоря {261} о внутренности бронепоезда. Затем должны уложиться на сцену Сибирь с ее масштабами да интервенционное засилье и героическая партизанщина. Сибирских окраин я совсем не знал, психология фронта тоже довольно далека; конечно, тут большим подспорьем мог служить литературный подлинник, дополняющий пробелы инсценировки. При чтении тонешь в таежных просторах, а что получится на булавочной головке театрального макета? Моя линия в искусстве (после «Свободного» и «Камерного» театров) готовилась сделать дальнейший излом — к монументальной простоте без обветшалых украшений. Москва же тогда, т. е. при реконструктивном периоде все еще увлекалась конструктивностью во всех видах и направлениях — в искусстве, как и в индустрии. Казалось, что схвачена неизведанная возможность переправить, перекроить устои зрелища. Поднялся театральный вихрь, отбрасывающий назад старое — хотя бы и крепкое. Я не считал себя старовером, но, каюсь, не примкнул к пророкам единоспасающей конструкции. Признавая девиз «вперед и выше», не отворачиваясь от «буести мысли», не желал уйти левее здравого смысла. Глядел в ту же сторону, но шел медленнее, осторожнее. Обещанная мне постановка явилась толчком к пересмотру собственных ресурсов. Чеховщина, андреевщина, найденовщина уступает поле битвы «всеволод-ивановщине». Детали теперь ни к чему, орудовать надо пластами, отрезами, полотнищами. Суровое время, жизнь приподнятая, чувства обостренные — пусть они развернутся на убедительно простом фоне. Нормальная жизнь сошла с рельсов, где тут думать о мелочах! Людской поток раздвоился: одни бегут из родной земли, другие за нее борются. Мелочей нет, они растеряны; остались крупные цели, крупные факты. Сумеречная эпопея, {262} пафос борьбы, домашний уют на отлете. Важнейшая задача — сконцентрировать наплыв решающих моментов, где личность теряется в массе. Мои предложения остановились на полдороге, так как весной театр уехал на обычные гастроли в Ленинград, откуда я получил уведомление о том, что «Бронепоезд» пойдет… не по моему пути. Позднее выяснилась и причина перевода стрелок. Там Константину Сергеевичу указали (при посещении им выставки) на одного художника, который выделился тем, что в своих картинах давал иной угол зрения. Казалось, чтобы проверить правдивость такого подхода и убедительно доказать его, как Станиславский рассказывал, ему предлагали простой опыт: стать на стул и окинуть взглядом плоскость стола с находящимися предметами. Секрет в высоких горизонтах; представить только, как усилится эффект при перенесении от полотна к объемной декорации. Особенно прельщала новизна — показ церковной крыши с высоты птичьего полета.

Конечно, за художником нельзя отрицать права базироваться где угодно, хотя бы на облаках. Разумеется, и у режиссера понятно стремление завоевать еще неизведанную область оптических обманов. Уж очень долго пользовались живописью, ее монополии следует положить конец. Были заказаны эскизы перемещенных разрезов, были сделаны макеты там, в Ленинграде, под наблюдением автора-художника. Серьезную серию необычных материалов привезли домой, где последнее слово оставалось {263} за режиссером Судаковым, который ставил спектакль.

По-видимому, трудности предстояли впереди, когда началось примеривание покатостей на сцене. Дело в том, что художник Чупятов взял за основу впечатление зрителя из партера; следовательно, публика видела картину действия в странной ракурсности, почти до 50° наклона. Пол в таком случае должен образовать сильную покатость — от глубины сцены к рампе. «Планшет» напоминал приподнятую половину разведенного моста. Практика театра насчитывала и раньше несколько таких попыток, но ввиду слишком явного неудобства (нарушение нормального движения артистов) акробатические скосы распрямлялись до незаметности. Иногда упорствовали долго, и все-таки даже после генеральной репетиции приходилось перекраивать на старый лад… Театр при современной, может быть, и устарелой структуре пока еще не в состоянии всем ярусам дать способ видеть с одного горизонта, чему мешает разная высота. В результате за рампой живет вековой существенный недостаток, его необходимо умело замаскировать. Кроме того, нельзя забывать, что с верхнего яруса всегда видно сцену только в ракурсе, значит, при искусственном изменении горизонтальности нет другого средства, как устранить все места выше бельэтажа. Впрочем, еще проще достигнуть цели — оставить планшет по-прежнему, а не пускать публику в партер и бельэтаж.

Просмотр декораций обнаружил архитектурное противоречие…

… Конструкция, которую современность выделила в какое-то самостоятельное искусство — не Америка для Художественного театра, но это опрощение сцены у нас противоречило общему углубленному настроению. Такое приближение к конструкции имелось в егоровской постановке «Жизнь человека», отчасти в оформлении «Анатэмы»; сдвигом к ней характерны два акта «У жизни в лапах». Конструкция, не доводимая до крайних пределов, занимает не последнее место в исканиях театра, но она, как очередное звено протекающей работы, служила общей цели — раскрытию содержания пьесы. Театр никогда не считал форму самодовлеющей величиной. По нашему принципу — все, что выдвинуто и протекает на сцене, должно стремиться к созданию единого целого — тот же оркестр (немыслимый без ансамбля), где не дадут отдельной группе инструментов нарушить, исказить общую гармонию. Мы ценим ансамбль в зодчестве, в музыке, в игре артистов — почему же один художник должен идти вразрез, не сливаясь с остальными элементами спектакля, а, наоборот, упрямо выпирая.

Понятие о конструкции ради конструкции лично у меня не увязывается с театральной действительностью, особенно в применении к старым пьесам. Любая комедия, драма обязательно построена на мизансценах и крепко спаяна литературным текстом, окрашенным переливающимися тонами эмоций. Декорация должна подчиняться общему настроению, поддерживать его, даже усиливать, но уж никак не ставить дыбом строго соразмеренный спектакль. Художник связан инициативой автора, характером его творчества; как бы сам он ни был талантлив, оригинален, наблюдателен, он не имеет права быть ни лебедем, ни щукой, если воз надо катить по земле… Такая же разноголосица получилась, если бы талантливый аккомпаниатор, увлеченный собственным вдохновением, начал импровизировать, по-своему усиливая, выдвигая на первый план свое сопровождение, да еще в другой тональности. {264} Индивидуальная мощь, знание, индивидуальность отдельного исполнителя, будь то актер, музыкант, скульптор, художник, — должны подчиняться центральной воле главного руководителя, режиссера в данном случае.

Современная конструкция часто походит на сценический ребус, который надо разгадывать, чаще недоумевать над ним или смотреть как на неизбежное, не допытываясь до смысла. Тогда строительные «леса» и покатости, лифты, трехъярусные подрамки просто скучны, кажутся неоправданной попыткой загромоздить «коробку» разве только для режиссерского удобства размещения масс. Нам теперь ясно, что сцена не терпит ничего лишнего, случайного, органически с ней не связанного; мы сами грешили этим, увлекаясь подробностями в поисках живописности. А что происходит при попытке уйти в стиль? Иногда оформление бывает оригинально задумано, но если используются не самые яркие элементы в сгущенном, так сказать, виде, то получается только нагороженность, какая-то опрощенная убогость, а не стилизованная простота. Еще хуже, когда стилизованная конструкция заполнена людьми в самых реальных костюмах, с оружием и украшениями, наследием от прежних постановок, сделанных шаблонно, по старинке. Одно с другим спорит, два подхода не уживаются вместе, и от такой неслаженности в первую очередь страдает зритель.

Вполне признавая законность существования конструкции как художественной условности, хотелось бы видеть еще одно условие: наличие совершенно новой пьесы, где чуткий и художественно воспитанный режиссер смог бы соответственно видоизменить все способы техники. Мы получим законченное зрелище, если со сцены будут глядеть на нас и новая композиция линии, и по-другому намеченные мизансцены, и массовые движения — по-иному скомпонованные, наконец, отличная от старых приемов игра артистов, их дикция, мимика и жесты. Тогда откроется новая страница в истории театра, а сколько времени она останется неперевернутой, покажет будущее. Возвращаюсь к «Бронепоезду». После признания, что такая наклонная установка невозможна и по существу и, главное, по времени, которого оставалось до открытия сезона сравнительно мало для сложной обработки пяти актов, решили вернуться к первоначальному проекту. А я летом, в качестве консультанта, пользовался отдыхом и рассчитывал поехать на юг. Неожиданно получаю от И. Я. Судакова краткую, но выразительную записку, которая заслонила крымские дали Дальним Востоком.

Многоуважаемый и дорогой

Виктор Андреевич!

Мне очень бы нужно с Вами побеседовать относительно постановки «Бронепоезда». Очень прошу Вас приехать в театр в среду 13 июля к 2 часам дня.

С глубоким уважением и преданностью

И. Судаков

11 июля 1927 г.

Молодой режиссер, энергичный и с хорошей школой, не навязывал мне никаких предначертаний. Интересные, но несценичные макеты повергали его в недоумение. Времени мало, работа остановилась, тупик. Доверие к моей опытности высказано кратко: «что начали, теперь кончайте… поскорее». Надо было делать спешно эскизы, макеты, восстанавливая оборванные мысли, затихшее горение. Меня очень занимала зрелая цель: выявить конструкцию, как я ее себе представлял, но провести это намерение в жизнь полностью все-таки {265} не удалось. Пьеса сама по себе автором написана в самой реалистической манере с психологической насыщенностью, острыми переживаниями на фоне бытовых положений. Сопоставляя ленинградские макеты со своими, я видел, как мечта художника, теоретически смелая, при воплощении становится отрицанием самой себя. Первую картину, в противовес моему предшественнику, лучше всего было оставить на ровном полу. Оранжерея со стеклянной крышей и такими же стенами давала два выгодных приема: показать верхнее освещение и раскрыть глубину Владивостокского порта. В прозрачном ящике группа оставленных пальм, прилавки с яркими цветами увеличивают солнечную раздробленность, играющую бликами на внутренних отворотах ставней (как бы зеркальные стекла)…

Декорация второй картины 1‑го акта рисовалась мне сумрачно-холодной по преобладанию металлических масс, грузно темнеющих в сумеречном освещении. На первом плане железнодорожное полотно, пересекаемое переходом; рядом крутизна, за которой виднеется тонущий во тьме город у излучины залива…

Старался я придать конструктивный характер и декорации 2‑го акта.

Разумеется, колокольня, похожая на ленинградском макете на знаменитую Пизанскую башню, только еще сильнее накрененную, была поставлена вертикально, как всякая деревянная вышка, лишь немного задетая орудийным выстрелом. Главная площадка помещалась на двускатной крыше… Больше всего меня удовлетворяла и наиболее точно воспроизвела мой замысел декорация 3‑го акта — насыпь, одна голая насыпь. Простая конструкция железнодорожного откоса у моста. Строгая линия полотна, массив земли на фоне непроглядной ночи вызывает настороженность; экспрессия подчеркивается неясными щупальцами ручных фонарей, помогающих угадывать фигуры и даже жесты окружающих смельчаков…

Четвертый акт происходит в бронепоезде. Здесь конструкция неприложима, иначе получилась бы не внутренность движущейся крепости, а простая батарея, установленная на более или менее открытых платформах…

Для ознакомления со специальным оборудованием этих боевых единиц я и П. Д. Сенаторов отправились в Брянск, где стояло несколько сибирских составов, бывших под обстрелом. Особое разрешение военного командования открыло нам двери забронированной махины. Первое впечатление — какое-то непонятное отделение бездействующего завода: рычаги, барабаны, громоздкие механизмы. Один металл — куда ни повернись: крашеное железо, ярко начищенные мелкие части, сухой блеск стали. Блиндированный подвал, где темно, жестко, уныло и грозно. Когда при свете лампочек заползали тени по стенам и потолку, показалось, будто мы какие-то шахтеры в неведомых рудниках. Связанный определенным заданием, я зачертил все детали, чтобы потом представить внутренность броневика в разрезе. Тон и форма предопределялись самим материалом; тут фантазировать было нельзя.

Кончили осмотр бронепоезда, затем стали расспрашивать, как он шумит во время езды и чем отличается от обыкновенного поезда. Заведующий предложил самим убедиться на опыте, так как словами объяснить он не берется… Мы не ожидали, что любезность администрации дойдет до настоящего показа бронепоезда во время хода. С радостью приняли предложение. Вот двинулись сначала {266} грузно, медленно, потом все быстрее. Да, тут все смешалось — и звенящий гул, и лязг, поскрипыванье, грохот якорных цепей. Все оттенки металлического шума можно было уловить. Недоставало еще только треска пулеметов, чтобы мы совсем перенеслись в боевую обстановку, так ярко воспроизведенную Ивановым. Итак, декорация 4‑го акта в смысле творчества не позволила мне проявить особенной инициативы — предшествовал узкий материал, обусловленный техническими целями.

Остается упомянуть про первую картину 1‑го акта, которая несла на себе все следы обычного подхода. Она, может быть, и производила выгодное впечатление своей законченностью от тщательной игры света, но сцена, я сознаюсь, была перегружена аксессуарами. Для бытовой картинки этот уголок, где сгруппировались бывшие люди — обломки империи, вполне годился бы, но весьма далекий от конструктивности, он совершенно выбился из стиля, как и последний акт — железнодорожное депо. Так допустимо сделать не в 1927 году, а в 1907. В итоге декоративная сторона спектакля не создала цельности, не оторвалась от техники прошлого, но местами стремилась разрешить проблему новых веяний, поскольку казалось возможным при той спешке, какая была продиктована поздним началом подготовки. Я не поспел высказаться, не подготовил многого, что, может быть, сплело бы воедино приобретенную опытность с новыми вопросами.>

Работа над «Мертвыми душами». По сравнению с первым опытом под руководством Константина Сергеевича это не похоже на то, что было тридцать пять лет назад. Тогда, при театральной тишине официального благополучия, молодая бунтарская группа дерзко нарушала традиции казенного академизма. Теперь, в эпоху громадных сдвигов, МХТ сам выглядит почтенным академиком. Прежде нам нечего было терять — и мы завоевывали новые позиции; теперь МХТ обладает богатой сокровищницей своих блестящих достижений, а его уж пытаются обогнать другие. Почему-то замедлились темпы. Рождение «Мертвых душ», например, измучило театр своими отсрочками: полтора года созидательный процесс не мог завершиться.

Когда режиссура меня уведомила, что Константин Сергеевич желает передать оформление спектакля в мои руки, многое уже было предрешено, дважды переделаны сценарий и эскизы, роли распределены и разучивались, часть костюмов сшита, большинство декораций (сцену бала мне показали отдельно) приготовлены, но на генеральной 1931 года их не одобрили. Это сразу меняло обстановку дела: пришлось вливаться, так сказать, в русло, заранее предложенное.

Я жил тогда в деревне Иванькове, под Москвой. Еду в город. Вместо Красных ворот — Леонтьевский переулок; вместо готических причуд — обыкновенный кабинет. И в дальнейшем оказалось огромное различие. Тогда, тридцать пять лет назад, нам надо было приглядываться друг к другу, теперь мы оба — старые знакомцы, понимающие все с полуслова. Понимание будет обеспечено, только произойдет ли согласие по основным линиям — вот вопрос.

Перед встречей я обдумывал способы возможного разрешения общей композиции спектакля. Воскресить «Мертвые души» — задача не из легких. Брались за нее и Малый театр, и б. Коршевский. Чего они достигли? Призраки прошлого, знакомые нам с детства, даже при талантливом {267} воплощении, глядели из-за рампы удачными рисунками, но не сливались в целостную группировку, пропитанную настроением провинциальной среды. Ожили помещики и чиновники, но не поднялась из гроба помещичья и чиновничья Россия.

При первой же беседе со Станиславским для меня стало ясно, что у Гоголя необходимо отыскать глубинную типичность всей эпохи, чтобы за спиной каждого образа виднелись тысячи таких же помещиков, крепостных, чиновников-бюрократов, военных и т. д. Кусочек жизни, уголок быта, один штрих, жест, поза, интонация — и перед зрителем живьем встала бы умершая Русь.

Слышу горячие, увлекательные соображения: «Вот Манилов и Чичиков топчутся у дверей, здесь все можно показать: и условность воспитания, и внутреннюю пустоту, даже излишек праздного времени. Двери и две фигуры, сперва одни руки, — чувствуете?» Еще отрывки, сочные, полновесные: «Губернатор — и пяльцы! Плюшкин — и его куча. Что тут можно сделать!»

Константин Сергеевич жаждал из тончайших намеков и предпосылок вылепить «кривую рожу», которой «неча на зеркало пенять». Царство теней превратится в государство российское под распластанными крыльями николаевского орла (предполагалось этой эмблеме дать место где-нибудь на фронтоне). Сквозь видимый миру смех и невидимые ему слезы покажутся бессмертные «мертвые души», которые не вымерли кое-где и поныне. Только имена собственные превратились в нарицательные. Общие директивы режиссера сопровождались почти без изменения манеры приблизительными рисунками, подкрепляющими намеченную мизансценировку. Константин Сергеевич беседовал со мною, лежа в постели (ему нездоровилось). Иногда, пытаясь что-либо растолковать, он прерывал речь короткими вопросами: «Вы чувствуете?» Потом пауза, обычное покусывание руки и пристальный взгляд прищуренных глаз. Памятное, стародавнее…

Вторичная беседа с режиссером окончательно уяснила, что постановка будет выдержана в строго реалистическом разрезе. Оформление должно соответствовать литературной манере Гоголя, то есть чтобы язык живописи сливался гармонически с текстом автора. Новшеством явится предельная выразительность при сравнительной скупости антуража, кроме того — ударность на ограниченном поле зрения, показ как бы из-под ладони.

Когда-то я только слушал Константина Сергеевича, поддаваясь обаянию его пылкой фантазии, теперь я следил за ходом оригинальных мыслей, критически проверяя каждый шаг. Долголетняя практика дала мне в руки, помимо специально декоративной опытности, еще и значительное приближение к технике режиссерской. Этим я обязан самому Константину Сергеевичу, нашим частым и продолжительным разговорам: он раскрывал свои карты, а я учился у него мастерской игре театральными козырями. Я проходил «систему Станиславского», когда она и не имела еще такого названия. Восхищался блеском и жизненностью его мизансценирования. Вникая в малейшие подробности хитроумных замыслов (подчас трудных для выполнения, подчас просто неосуществимых), прислушиваясь к размеренным речам Владимира Ивановича с его приемами психологического анализа, я постепенно развил в себе режиссерское чувство. Оно должно в большей или меньшей степени быть присуще каждому работнику театра.

{268} Так вот при постановке «Мертвых душ» я воспринимал режиссерские указания, имея свой собственный взгляд. Иногда оба течения стремились по общей колее, иногда — параллельно; иной раз моя струя убегала под острым углом, и Константин Сергеевич возвращал ее вспять.

< — И вот мне вспомнилось, как мы с В. В. Лужским блуждали летом 1904 года по Рязани (в поисках характерности для постановки пьесы Чирикова «Иван Мироныч»). Один особнячок дал нам массу материала. Из блокнота [В. А. Симова] глянула на меня знакомая голландка, сдавленная по бокам двумя пузатыми приземистыми колонками, подпирающими провисшую балясину. Там нашел и великолепнейшее кресло с удобной покатой спинкой и основательными подлокотниками; сиденье как-то скосилось вниз — опустишься, так сразу и утонешь.

На данном примере можно проследить два кардинальных вопроса:

1. Откуда черпает художник материалы для оформления; 2. Как относится режиссер-постановщик к проекту художника. Вне всякого сомнения, если бы театр ставил «Мертвые души», ну, скажем, перед «Ревизором» (1908 г.), мне поручили бы объездить «дворянские гнезда» пристепной полосы (по следам Павла Ивановича), чтобы захватить хоть остатки гоголевской маниловщины или ноздревщины. Теперь, конечно, ехать некуда. Моя командировка ограничилась узкими пределами письменного стола: я принялся перелистывать старые путевые альбомы. Полсотни лет назад маленькие городишки вроде Воскресенска, Подольска и окрестности более крупных, как Нижний или Ярославль — довольно близко напоминали своими медвежьими углами еще более отдаленную эпоху. Кое‑что, надо полагать, сродни впечатлениям Гоголя. Здесь речь не о простом копировании, но о конкретной почве, куда спустится и снова взмоет фантазия художника, чтобы воссоздать несуществующее. Может быть, не совсем верно, но так, чтобы этому поверили. Разумеется, у меня рядом лежали и агинские иллюстрации; жанровые наброски начала 40‑х годов, драгоценный документ. Важна и трактовка сюжетов: смелая, резкая, критически заостренная. Фигуры угловаты, физиономии — настоящее зеркало души, мертвой души: мелкой, эгоистичной, пошлой, черствой. Портретная галерея Агина — подлинный социалистический реализм (в 1932 г., когда шла работа над «Мертвыми душами», данный термин еще не установился, понятие же целиком соответствовало нынешнему определению). Одна из агинских фигур — вице-губернатор — в полном подобии перешла к нам на сцену.

Второй вопрос — как относится Станиславский к выполнению эскизов и макетов. Константину Сергеевичу, видимо, было не так важно, откуда что взято, лишь бы оно подходило к задуманному плану. В нашей совместной работе снова четко выделились три плана.

1. Рисунок не вызывает возражений (редкий случай). Взять вечеринку. План у Константина Сергеевича был намечен раньше (второй вариант Дмитриевского эскиза), и он набросал его мне в готовом виде. Я внес одно дополнение, которое оправдывало полную необходимость колонны. Для декорации я воспользовался мотивом не тульских воспоминаний. Зала-гостиная, часть которой придавлена антресолями так, что потолок здесь намного ниже и поддерживается толстыми колоннами. Несуразно, зато производит воздействие, как отклик чего-то давно минувшего, — «времен Очаковских и покоренья Крыма».

Чем больше я наблюдал и углублялся {269} в родовое провинциальное житье-бытье, тем крепче складывалось убеждение, что типичные черты могут примелькаться, типичные несуразицы остаются ярко памятными. Константин Сергеевич согласился, что у гоголевских зданий обязательно должны быть именно характерные исключения из общераспространенного правила. Камера (сцена допроса) также не претерпела никаких изменений. И форма павильона, и обслуживание «игровых точек» в достаточной мере удовлетворили желание постановщика. Чаще случалось так: я показывал чертеж и набросок (интерьер Ноздрева). Надо найти центральное место для мизансцены. Стол с вышивкой и шашечный столик — как оправдать их близость к рампе? Если предположить, что в доме происходит капитальный ремонт (у Гоголя только сказано, что «посредине столовой стояли деревянные козлы, и два мужика, стоя на них, белили стенку, пол был весь обрызган белилами. Ноздрев тотчас же приказал мужиков и козлы вон»), то естественно — мебель сдвинута и нет ничего удивительного.

… Теперь вкратце приведу конкретные примеры для своего подхода к раскраске павильонов, к выбору меблировки, освещения и костюмов. В поисках декоративного пятна следует руководствоваться двумя положениями. Первое — проникнуться настроением действия, стилем спектакля, чтобы цвет, окраска выражали и подкрепляли внутреннюю, психологическую сторону изображаемого. Вроде того, как у Чехова в «Чайке» — писатель ловит мелькающую ассоциацию. «Пахнет гелиотропом. Приторный запах, вдовий цвет». Второе — найти цвет, тон интерьера, наиболее колоритным способом и для зрителя неожиданным, причем должно соблюдаться известное контрастирование в смежных картинах. Питерский трактир выдержан в блеклых тонах, что напоминало бы петербургскую пасмурную погоду. Губернаторский кабинет должен был контрастироваться синим цветом (Константину Сергеевичу показалось чересчур современным, тогда я заменил синеву густо-малиновыми обоями с букетами, притом теплого тона, соответствующего праздничному настроению его превосходительства). Вечеринка у губернатора чопорно-скучная — в казенно-желтом тоне — и контрастировалась розовым коридором, где больше оживления. Про помещичьи интерьеры сказано. Номер Чичикова грязно-зеленоватый, финальная картина еще мрачнее.>

Генеральная репетиция (весной 1932 года) не воскресила «Мертвых душ». Очень многое осталось недосказанным. Перед отъездом Константина Сергеевича за границу я еще раз беседовал с ним и делился впечатлениями. Мы сошлись по всем почти пунктам (бал и ужин не в счет; по мнению режиссера, это отлично «дошло» до зрителя, следовательно, себя оправдало).

Выскажу в заключение одну мысль. Если Станиславский («Моя жизнь в искусстве») хвалит декоратора за то, что «он умел приносить себя, как художника, в жертву общей идее постановки», то просится — во имя справедливости — дружеская поправка, или, вернее, дополнение: да, но наравне с другими членами коллектива.

# **{270}** Работы В. А. Симова в театре

**1885**

«Фауст». Ш. Гуно. Режиссер С. И. Мамонтов. Первая Русская частная опера С. И. Мамонтова. Декорационная картина «Домик Маргариты».

«Кармен». Ж. Бизе. Режиссер С. И. Мамонтов. Первая Русская частная опера С. И. Мамонтова. Декорационная картина «Площадь».

**1893 (?)**

«Бой купца Калашникова». Режиссер М. В. Лентовский. Эскизы гримов и костюмов к живым картинам (не осущ.).

**1898**

«Потонувший колокол». Г. Гауптман. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. Московское общество искусства и литературы.

«Царь Федор Иоаннович». А. К. Толстой. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ.

«Потонувший колокол». Г. Гауптман. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ.

«Венецианский купец». У. Шекспир. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ.

«Самоуправцы». А. Ф. Писемский. Режиссеры К. С. Станиславский. В. В. Лужский, А. А. Санин. МХТ.

«Счастье Греты». Э. Мариэтт. Режиссер Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ.

«Трактирщица». К. Гольдони. Режиссер К. С. Станиславский. МХТ.

«Чайка». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ.

**1899**

«Антигона». Софокл. Режиссер А. А. Санин. МХТ.

«Гэдда Габлер». Г. Ибсен. Режиссер К. С. Станиславский. МХТ.

«Смерть Иоанна Грозного». А. К. Толстой. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ.

«Двенадцатая ночь». У. Шекспир. Режиссеры К. С. Станиславский, В. В. Лужский. МХТ.

«Геншель». Г. Гауптман. Режиссеры К. С. Станиславский, В. В. Лужский. МХТ.

«Дядя Ваня». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ.

«Одинокие». Г. Гауптман. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ.

**1900**

«Снегурочка». А. Н. Островский. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ.

«Доктор Штокман». Г. Ибсен. Режиссеры К. С. Станиславский, В. В. Лужский. МХТ.

«Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Г. Ибсен. Режиссер Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ.

**1901**

«Три сестры». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ.

«Дикая утка». Г. Ибсен. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ.

«Микаэль Крамер». Г. Гауптман. Режиссеры К. С. Станиславский, В. В. Лужский. МХТ.

«В мечтах». Вл. И. Немирович-Данченко. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ.

**1902**

«Мещане». А. М. Горький. Режиссеры К. С. Станиславский, В. В. Лужский. МХТ.

«Власть тьмы». Л. Н. Толстой. Режиссеры К. С. Станиславский, И. А. Тихомиров. МХТ.

«На дне». А. М. Горький. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ.

**1903**

«Столпы общества». Г. Ибсен. Режиссер Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ.

«Юлий Цезарь». У. Шекспир. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, Г. С. Бурджалов. МХТ.

**1904**

«Вишневый сад». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ.

«Иванов». А. П. Чехов. Режиссер Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ.

«У монастыря». П. М. Ярцев. Режиссер Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ.

{271} «Злоумышленник», «Хирургия», «Унтер Пришибеев». А. П. Чехов. Режиссер К. С. Станиславский, художники В. А. Симов, Н. А. Колупаев. МХТ.

**1905**

«Блудный сын». С. А. Найденов. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ.

«Иван Мироныч». Е. Н. Чириков. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, художники В. А. Симов, Н. А. Колупаев. МХТ.

«Привидения». Г. Ибсен. Режиссеры К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко. МХТ.

«Дети солнца». А. М. Горький. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский. МХТ.

**1906**

«Горе от ума». А. С. Грибоедов. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский, художники В. А. Симов, Н. А. Колупаев. МХТ.

«Бранд». Г. Ибсен. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ.

**1907**

«Стены». С. А. Найденов. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ.

«Борис Годунов». А. С. Пушкин. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ.

**1908**

«Ревизор». Н. В. Гоголь. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, И. М. Москвин. МХТ.

**1909**

«У царских врат». К. Гамсун. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ.

«Анатэма». Л. Н. Андреев. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ.

**1910**

«На всякого мудреца довольно простоты». А. Н. Островский. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, художники В. А. Симов, К. Н. Сапунов. МХТ.

«Братья Карамазовы». Ф. М. Достоевский. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ.

**1911**

«У жизни в лапах». К. Гамсун. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, К. А. Марджанов. МХТ.

«Живой труп». Л. Н. Толстой. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский. МХТ

**1912**

«Екатерина Ивановна». Л. Н. Андреев. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ.

«Золотой петушок». Н. А. Римский-Корсаков. Режиссер А. А. Санин. Петербургский народный дом.

«Лев Гурыч Синичкин». Д. Т. Ленский. Режиссер А. А. Санин. Петербургский народный дом.

**1913**

«Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр.

«Сорочинская ярмарка». М. П. Мусоргский. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр.

«Укрощение строптивой». У. Шекспир. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр (не осущ.).

**1915**

«Сирано де Бержерак». Э. Ростан. Режиссер А. Я. Таиров. Московский Камерный театр.

«Гроза». А. Н. Островский. Драматический театр, Москва (не осущ.).

«Завтрак у предводителя». И. С. Тургенев. Театр.

«Эрмитаж», Москва (не осущ.).

«Женитьба» Н. В. Гоголь (не осущ.).

**1917**

«Шутники». А. Н. Островский. Режиссеры С. А. Правдин, Н. О. Волконский. Малый театр, Москва.

**1921**

«Вертер». Ж. Массне. Руководитель постановки К. С. Станиславский, режиссер З. С. Соколова. Оперная студия Большого театра.

**1926**

«Царская невеста». Н. А. Римский-Корсаков. Режиссер В. С. Алексеев. Оперная студия-театр имени К. С. Станиславского.

«Николай I и декабристы». А. Р. Кугель. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссер Н. Н. Литовцева, художники Д. Н. Кардовский, В. А. Симов. МХАТ.

**1927**

«Богема». Д. Пуччини. Режиссер В. С. Алексеев. Оперная студия-театр имени К. С. Станиславского.

«Сестры Жерар». Вл. Масс. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры Н. М. Горчаков, Е. С. Телешева, художники А. В. Щусев, В. А. Симов, И. Я. Гремиславский. МХАТ.

«Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванов. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. МХАТ.

**1929**

«Борис Годунов». М. П. Мусоргский. Наброски делались для Оперной студии-театра имени К. С. Станиславского. Спектакль шел в декорациях С. И. Иванова.

**1932**

«Мертвые души». Н. В. Гоголь. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры В. Г. Сахновский, Е. С. Телешева, художники В. А. Симов, В. В. Дмитриев, И. Я. Гремиславский. МХАТ.

# **{272}** Список иллюстраций

1. В. А. Симов и сотрудники постановочной части МХТ. 1900‑е гг. Музей МХАТа.

2. Мальчик. Этюд. Х., м. 1877. Собрание Колупаевых, Москва.

3. Этюд. Х., м. 1881. Собрание Колупаевых, Москва

4. Воин. Этюд. Х., м. 1878. Собрание Колупаевых, Москва.

5. Охотник. Б., кар., акв. 1882. Музей МХАТа.

6. Рисунок. Б., кар. 1882. Музей МХАТа.

7. На охоту. Б., кар. 1883. Музей МХАТа.

8. Эскиз к картине. Х., м. 1880‑е гг. Музей МХАТа.

9. Странник. Этюд. Х., м. 1880‑е гг. Музей МХАТа.

10. Этюд. Х., м. 1890‑е гг. Собрание Колупаевых, Москва.

11. Афиша МХТ. Монтаж. 1901. Музей МХАТа.

12. Странник. Литография. 1890‑е гг. Собрание Колупаевых, Москва.

13. Старик. Этюд. Х., м. 1895. Собрание Колупаевых, Москва.

14. Опала митрополита Филиппа. Литография с картины. 1895. Музей МХАТа.

15. Этюд. К., м. 1890‑е гг. Собрание Колупаевых, Москва.

16. Голова. Этюд. Х., м. 1895. Собрание Колупаевых, Москва.

17. Мальчик, освещенный солнцем. Этюд. Х., м. 1880‑е гг. Музей МХАТа

18. «Венецианский купец». У. Шекспир. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Макет. Улица. К., акв., гуашь. 1898. Музей МХАТа.

19. «Бой купца Калашникова». Живые картины (не осущ.). Режиссер М. В. Лентовский. Эскиз костюма и грима. Малюта. К., гуашь. 1890‑е гг. ГЦТМ.

20. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар. 1890‑е гг. Музей МХАТа.

21. «Царь Федор Иоаннович». А. К. Толстой. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Макет. Сад Шуйского. К., акв., гуашь. 1898. Музей МХАТа.

22. «Царь Федор Иоаннович». А. К. Толстой. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Макет. Сад Шуйского. К., акв., гуашь. 1898. Музей МХАТа.

23. «Царь Федор Иоаннович». А. К. Толстой. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Макет. Горница Луп-Клешнина. 1898. Музей МХАТа.

24. «Царь Федор Иоаннович». А. К. Толстой. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Сцена из спектакля. Палата в царском тереме. 1898. Фото 1909 г. Музей МХАТа.

25. «Царь Федор Иоаннович». А. К. Толстой. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин, МХТ. Золотая палата. 1898. Музей МХАТа.

26. «Царь Федор Иоаннович». А. К. Толстой. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. У Бориса. 1898. Музей МХАТа.

27. «Царь Федор Иоаннович». А. К. Толстой. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Сцена из спектакля. Терем царицы. 1898. Фото 1909 г. Музей МХАТа.

{273} 28. Эскиз юбилейной афиши к сотому спектаклю «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Б., акв. 1901. Собрание Колупаевых, Москва.

29. «Венецианский купец». У. Шекспир. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Макет. Вилла Порции. К., акв., гуашь. 1898. Музей МХАТа.

30. «Венецианский купец». У. Шекспир. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Макет. Зал суда. 1898. Музей МХАТа.

31. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар. 1900‑е гг. Музей МХАТа.

32. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар. 1900‑е гг. Музей МХАТа.

33. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар. 1900‑е гг. Музей МХАТа.

34. «Потонувший колокол». Г. Гауптман. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. Московское общество искусства и литературы. Эскиз костюма и грима Раутенделейн. Б., акв. 1898. Собрание Колупаевых, Москва.

35. «Снегурочка». А. Н. Островский. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Эскиз костюма Лешего. Б., акв. 1900. Музей МХАТа.

36. «Снегурочка». А. Н. Островский. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Набросок декорации. Б., кар. 1900. Собрание Колупаевых, Москва.

37. «Снегурочка». А. Н. Островский. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Набросок декорации. Б., кар. 1900. Собрание Колупаевых, Москва.

38. «Снегурочка». А. Н. Островский, Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Набросок декорации. Палаты Берендея. Б., кар. 1900. Собрание Колупаевых, Москва.

39. «Снегурочка». А. Н. Островский. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Набросок декорации. Пролог. Б., кар., тушь, 1900. Собрание Колупаевых, Москва.

40. «Снегурочка». А. Н. Островский. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Макет. Пролог. К., акв., гуашь. 1900. Музей МХАТа.

41. «Снегурочка». А. Н. Островский. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Макет. Пролог. К., акв., гуашь. 1900. Музей МХАТа.

42. «Снегурочка». А. Н. Островский. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Макет. Палаты Берендея. II действие. К., акв., гуашь. 1900. Музей МХАТа.

43. «Снегурочка». А. Н. Островский. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Эскиз костюма. Б., акв, 1900. Собрание Колупаевых, Москва.

44. «Снегурочка». А. Н. Островский. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин, МХТ. Эскиз костюма Снегурочки. Б., акв. 1900. Собрание Колупаевых, Москва.

45. «Снегурочка». А. Н. Островский. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. МХТ. Сцена из спектакля. IV действие. 1900. Музей МХАТа.

46. «Смерть Иоанна Грозного». А. К. Толстой. Режиссеры К. С. Станиславский, А. А. Санин. Макет. Опочивальня. К., акв., гуашь. 1899. Музей МХАТа.

47. «Чайка». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Макет. I действие. К., акв., гуашь. 1898, Музей. МХАТа.

48. «Чайка». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Сцена из спектакля. I действие. 1898. Музей МХАТа.

49. «Чайка». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Сцена из спектакля. IV действие. 1898. Музей МХАТа.

50. «Чайка» А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Сцена из спектакля. III действие. 1898. Музей МХАТа.

51. «Дядя Ваня». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Сцена из спектакля. I действие. 1899. Музей МХАТа.

52. «Дядя Ваня». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Сцена из спектакля. IV действие. 1899. Музей МХАТа.

53. «Три сестры». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Сцена из спектакля. III действие. 1901. Музей МХАТа

{274} 54. «Три сестры». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Сцена из спектакля. I действие. 1901. Музей МХАТа.

55. «Три сестры». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Сцена из спектакля. II действие. 1901. Музей МХАТа.

56. «Три сестры». А. П. Чехов. Зарисовка. 1901. ГЦТМ.

57. «Вишневый сад». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Макет. I и IV действия. К., акв., гуашь. 1904. Музей МХАТа.

58. «Вишневый сад». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Макет. I действие. К., акв., гуашь. 1904. Музей МХАТа.

59. «Вишневый сад». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Макет. III действие. К., акв., гуашь. 1904. Музей МХАТа.

60. «Вишневый сад». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Сцена из спектакля. I действие. 1904. Музей МХАТа.

61. «Вишневый сад». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Сцена из спектакля. II действие. 1904. Музей МХАТа.

62. «Вишневый сад». А. П. Чехов. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Сцена из спектакля. IV действие. 1904. Музей МХАТа.

63. «Иванов». А. П. Чехов. Режиссер Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Макет. II действие. К., гуашь. 1904. Музей МХАТа.

64. Этюд. Х., м. 1903. Собрание Колупаевых, Москва.

65. Римский этюд. Х., м. 1903. Собрание Колупаевых, Москва.

66. «Юлий Цезарь». У. Шекспир. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, Г. С. Бурджалов. МХТ. Сцена из спектакля. Шествие Цезаря по улицам Рима. I действие. 1903. Музей МХАТа

67. «Юлий Цезарь». У. Шекспир. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, Г. С. Бурджалов. МХТ. Сцена из спектакля. Поле боя. 1903. Музей МХАТа

68. «Юлий Цезарь». У. Шекспир. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, Г. С. Бурджалов. МХТ. Сцена из спектакля. Убийство Цезаря. 1903. Музей МХАТа.

69. «Мещане». А. М. Горький. Режиссеры К. С. Станиславский, В. В. Лужский. МХТ. Декорация спектакля. 1902. Музей МХАТа.

70. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар. 1900‑е гг. Собрание Колупаевых, Москва.

71. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар. 1900‑е гг. Собрание Колупаевых, Москва.

72. «На дне». А. М. Горький. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Сцена из спектакля. I действие. 1902. Музей МХАТа.

73. «На дне». А. М. Горький. Сцена из спектакля. Зарисовка. Ф., м. 1920‑е гг. ГЦТМ.

74. «На дне». А. М. Горький. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, МХТ. Макет. К., акв., гуашь. 1903. Музей МХАТа.

75. «На дне». А. М. Горький. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. МХТ. Сцена из спектакля. III действие. 1902. Музей МХАТа.

76. «На дне». А. М. Горький. Сцена из спектакля. Зарисовка. Ф., м. 1920‑е гг. ГЦТМ.

77. Рисунок ночлежки. Б., кар. 1902. Музей МХАТа.

78. «Иван Мироныч». Е. Н. Чириков. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Макет II действия. Сад. К., акв., гуашь. 1905. Совместно с Н. А. Колупаевым Музей МХАТа.

79. «Блудный сын». С. А. Найденов. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Макет. Веранда. К., акв., гуашь. 1905. Музей МХАТа.

80. «Злоумышленник». А. П. Чехов. Режиссер К. С. Станиславский. МХТ. Макет. К., акв., гуашь. 1904. Совместно с Н. А. Колупаевым. Музей МХАТа

{275} 81. «Бранд». Г. Ибсен. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Макет. Хижина в горах. К., акв., гуашь. 1906. Музей МХАТа.

82. «Бранд». Г. Ибсен. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Макет. У дома Бранда. К., акв., гуашь. 1906. Музей МХАТа.

83. «Бранд». Г. Ибсен. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Макет. Утро в горах. К., акв., гуашь. 1906. Музей МХАТа.

84. В. А. Симов и сотрудники декорационной мастерской на «скалах» декорации спектакля «Бранд». 1906. Музей МХАТа.

85. «Ревизор». Н. В. Гоголь. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, И. М. Москвин. МХТ. Макет. Комната Хлестакова. К., акв., гуашь. 1908. Музей МХАТа.

86. «У царских врат». К. Гамсун. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Макет. 1909. Музей МХАТа.

87. «У жизни в лапах». К. Гамсун. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, К. А. Марджанов. МХТ. Макет. К., акв., гуашь. 1911. Музей МХАТа.

88. «Борис Годунов». А. С. Пушкин. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Макет. Келья в Чудовом монастыре. К., акв., гуашь. 1907. Музей МХАТа.

89. «Борис Годунов». А. С. Пушкин. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Сцена из спектакля. Кремлевские палаты. 1907. Музей МХАТа.

90. «Борис Годунов». А. С. Пушкин. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Сцена из спектакля. Царская дума. 1907. Музей МХАТа.

91. «Борис Годунов». А. С. Пушкин. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Сцена из спектакля. У дома Бориса. 1907. Музей МХАТа.

92. «Ревизор». Н. В. Гоголь. Режиссеры К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, И. М. Москвин. МХТ. Сцена из спектакля. III действие 1‑я картина. 1908. Музей МХАТа.

93. «На всякого мудреца довольно простоты». А. Н. Островский. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Сцена из спектакля. II действие. 1910. Совместно с К. Н. Сапуновым. Музей МХАТа.

94. «Братья Карамазовы». Ф. М. Достоевский. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский. МХТ. Макет. К., гуашь. 1910. Музей МХАТа.

95. «Живой труп». Л. Н. Толстой. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский. МХТ. Макет. Гостиная у Афремова. К., акв., гуашь. 1911. Музей МХАТа.

96. «Живой труп». Л. Н. Толстой. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский. МХТ. Макет. У цыган (вариант). 1911. Музей МХАТа.

97. «Живой труп». Л. Н. Толстой. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский. МХТ. Макет. Гостиная у Протасовых. 1911. Музей МХАТа.

98. «Живой труп». Л. Н. Толстой. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский. МХТ. Сцена из спектакля. У цыган. I действие, 2‑я картина. 1911. Музей МХАТа.

99. «Живой труп». Л. Н. Толстой. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский. МХТ. Сцена из спектакля. В трактире. 1911. Музей МХАТа.

100. «Живой труп». Л. Н. Толстой. Режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский. МХТ. Сцена из спектакля. У Карениных в деревне. 1911. Музей МХАТа.

101. «Золотой петушок». Н. А. Римский-Корсаков. Режиссер А. А. Санин. Петербургский народный дом. Эскиз декорации. К., гуашь. 1912. ГЦТМ.

102. «Золотой петушок». Н. А. Римский-Корсаков. Режиссер А. А. Санин. Петербургский народный дом. Эскиз декорации. К., гуашь. 1912. ГЦТМ.

103. «Золотой петушок». Н. А. Римский-Корсаков. Режиссер А. А. Санин. Петербургский народный дом. Эскиз декорации. Б., акв. 1912. ГЦТМ.

104. «Золотой петушок». Н. А. Римский-Корсаков. Режиссер А. А. Санин. Петербургский народный дом. Эскиз костюма и грима. К., акв., гуашь. 1912. ГЦТМ.

105. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима Ахилла. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

106. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима Ахилла. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

{276} 107. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима Ахилла. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

108. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима Калхаса. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

109. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима Калхаса. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

110. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима Калхаса. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

111. Программа капустника. Эскиз афиши. Б., акв. 1912. Собрание Колупаевых, Москва.

112. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов, Свободный театр. Эскиз костюмов и гримов Аяксов. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

113. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюмов и гримов Аяксов. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

114. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов Свободный театр. Эскиз костюмов и гримов Аяксов. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

115. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима точильщика. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

116. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима персонажа из толпы. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

117. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима персонажа из толпы. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

118. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима персонажа из толпы. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

119. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима персонажа из толпы. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

120. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима Елены. К., гуашь. 1913. ГЦТМ

121. «Сорочинская ярмарка». М. П. Мусоргский. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

122. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар. 1910‑е гг. Собрание Колупаевых, Москва.

123. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар. 1916. Собрание Колупаевых, Москва.

124. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар., акв. 1900‑е гг. Музей МХАТа.

125. «Женитьба». Н. В. Гоголь (не осущ.). Эскиз костюма и грима Яичницы. К., кар., тушь. 1915. ГЦТМ.

126. «Женитьба». Н. В. Гоголь (не осущ.). Эскиз костюма и грима Кочкарева. К., кар., тушь. 1915. ГЦТМ.

127. «Женитьба». Н. В. Гоголь (не осущ.). Эскиз костюма и грима Арины Пантелеймоновны. К., кар., тушь. 1915. ГЦТМ.

128. «Женитьба». Н. В. Гоголь (не осущ.). Эскиз костюма и грима Агафьи Тихоновны. К., кар., тушь. 1915. ГЦТМ.

129. «Гроза». А. Н. Островский (не осущ.). Эскиз костюма и грима Феклуши. К., гуашь. 1916. ГЦТМ.

130. «Укрощение строптивой». У. Шекспир. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр (не осущ.). Эскиз костюма и грима. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

131. «Укрощение строптивой». У. Шекспир. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр (не осущ.). Эскиз костюма и грима. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

132. «Укрощение строптивой». У. Шекспир. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр (не осущ.). Эскиз костюма и грима. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

133. «Завтрак у предводителя». И. С. Тургенев. Театр «Эрмитаж», Москва (не осущ.). Эскиз костюма и грима Балагалаева. К., кар. тушь. 1915. ГЦТМ.

134. «Завтрак у предводителя». И. С. Тургенев. Театр «Эрмитаж», Москва (не осущ.). Эскиз костюма и грима Алупкина. К., кар., тушь. 1915. ГЦТМ.

135. «Царская невеста». Н. А. Римский-Корсаков. Режиссер В. С. Алексеев. Оперная студия-театр им. К. С. Станиславского. Эскиз декораций, Б., акв., гуашь. 1926. ГЦТМ.

136. Эскиз оформления агитпоезда. Б., акв. 1920‑е гг. Собрание Колупаевых, Москва.

{277} 137. Эскиз оформления демонстрации трудящихся. Б., акв. 1920‑е гг. Собрание Колупаевых, Москва.

138. Эскиз оформления журнала «Кино». 1923. Собрание Колупаевых, Москва.

139. «Отставной почтарь». Эскиз картины. Х., м. 1920‑е гг. Собрание Колупаевых, Москва.

140. «Аэлита» (по роману А. Н. Толстого). Режиссер Я. Протазанов. Кадр из кинофильма. Дворец Аэлиты. 1924. Музей МХАТа.

141. «Аэлита» (по роману А. Н. Толстого). Режиссер Я. Протазанов. Кадр из кинофильма. Заседание Совета инженеров на Марсе. 1924. Музей МХАТа.

142. Железнодорожная станция. Этюд. Б., акв. 1927. Собрание Колупаевых, Москва.

143. «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванов. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. МХАТ. Макет. К., акв., гуашь. 1927. Музей МХАТа.

144. «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванов. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. МХАТ. Макет. Станция. К., гуашь. 1927. Музей МХАТа.

145. «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванов. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. МХАТ. Сцена из спектакля. Оранжерея. I действие, 1‑я картина. 1927. Музей МХАТа.

146. «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванов. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. МХАТ. Сцена из спектакля. Берег моря. I действие, 2‑я картина. 1927. Музей МХАТа.

147. «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванов. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. МХАТ. Макет. Колокольня. К., акв., гуашь. 1927. Музей МХАТа.

148. «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванов. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. МХАТ. Сцена из спектакля. II действие, 2‑я картина. 1927. Музей МХАТа.

149. «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванов. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. МХАТ. Макет. Бронированный вагон. К., акв., гуашь. 1927. Музей МХАТа.

150. «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванов. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. МХАТ. Сцена из спектакля. В бронепоезде. III действие, 6‑я картина. 1927. Музей МХАТа.

151. «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванов. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. МХАТ. Макет. Депо. К., акв., гуашь. 1927. Музей МХАТа.

152. «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванов. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. МХАТ. Эскиз задника декорации «Депо». Б., акв., тушь. 1927. Музей МХАТа.

153. «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванов. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. МХАТ. Сцена из спектакля. Фанза. IV действие, 7‑я картина. 1927. Музей МХАТа.

154. «Бронепоезд 14‑69». Вс. Иванов. Художественный руководитель К. С. Станиславский, режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н. Литовцева. МХАТ. Сцена из спектакля. Депо. IV действие, 8‑я картина. 1927. Музей МХАТа.

155. Этюд. Х., м. 1920‑е гг. Музей МХАТа.

156. Иваньково. Х., м. 1930‑е гг. Музей МХАТа.

157. Колхозный базар. Этюд. Х., м. 1930‑е гг. Музей МХАТа.

158. Челюскинцы. Эскиз картины. Х., м. 1934. Музей МХАТа.

159. На пристани. Пароход. Этюд. Х., м. 1920‑е гг. Музей МХАТа.

160. Натюрморт. Х., м. 1920‑е гг. Музей МХАТа.

161. Иваньково. Этюд. Х., м. 1930. Музей МХАТа.

162. Иваньково. Этюд. Х., м. 1935. Музей МХАТа.

163. Иваньково. Этюд. Х., м. 1935. Музей МХАТа.

164. Старик в белой рубахе. Этюд. Х., м. 1895. Собрание Колупаевых, Москва.

165. Набросок из альбома. Б., кар. 1900‑е гг. Музей МХАТа.

166. В поле. Эскиз картины. Б., гуашь. 1910‑е гг. Собрание Колупаевых, Москва.

{278} 167. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар., акв. 1910‑е гг. Собрание Колупаевых, Москва.

168. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар., акв. 1910‑е гг. Музей МХАТа.

169. Рисунок из дорожного альбома. Норвегия. Б., кар. 1906. Музей МХАТа.

170. Рисунок из дорожного альбома. Норвегия. Б., кар. 1906. Музей МХАТа.

171. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар., акв. 1910‑е гг. Музей МХАТа.

172. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар., акв. 1910‑е гг. Музей МХАТа.

173. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар., акв. 1910‑е гг. Музей МХАТа.

174. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар., акв. 1910‑е гг. Музей МХАТа.

175. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима Агамемнона. К., гуашь. 1913. ГЦТМ

176. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима Агамемнона. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

177. «Прекрасная Елена». Ж. Оффенбах. Режиссер К. А. Марджанов. Свободный театр. Эскиз костюма и грима Агамемнона. К., гуашь. 1913. ГЦТМ.

178. Эскиз костюма. 1910‑е гг. К., гуашь. ГЦТМ.

179. Рисунок из дорожного альбома. Б., кар. 1916. Собрание Колупаевых, Москва.

180. Рисунок из дорожного альбома. Кибитка курьера. Б., акв. 1920‑е гг. Собрание Колупаевых, Москва.

На авантитуле: И. Павлов. В. А. Симов. Ксилография. 1933. Музей МХАТа.

На обложке:

В. А. Симов. Афиша МХТ. Монтаж. 1901.

# **{208}** Примечания

1. Московский листок, 1898, октябрь. [↑](#endnote-ref-2)
2. Курьер, 1898, октябрь. [↑](#endnote-ref-3)
3. Н. Эфрос. К. С. Станиславский. Опыт характеристики Пг. 1918, с. 70. [↑](#endnote-ref-4)
4. В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. М., ОГИЗ, 1948, т. 2, с. 782. [↑](#endnote-ref-5)
5. Вот как описывает быт училища один из однокашников Симова, будущий художник С. Д. Милорадович. В школе «не видел я той казенщины, которая существовала в других пройденных мною школах. Не было державного администратора, в кабинет которого входили бы робко. Был инспектор художник К. А. Трутовский. На передвижной выставке мы видели ежегодно его картины из малороссийского быта и любовались ими, но никаких от него административных распоряжений мы не видели. Не было и звонков, которые возвещали бы нам начало и конец занятий в классе. В натурном классе на стене висели часы, но бой их возвещал начало и конец сеанса натурщику. По-видимому, в школе не было никакой власти. Но тишина и порядок в классе не нарушался и в отсутствие профессора» (Из моей автобиографии. Три года в Училище живописи 1874 – 78. ГТГ, Отдел рукописей, ф. 45, № 37). [↑](#endnote-ref-6)
6. Здесь и далее — но уже без сносок — приводятся цитаты из «Воспоминаний» В. А. Симова. Рукопись. Музей МХАТа, архив Симова, № 5132/3. [↑](#endnote-ref-7)
7. О быте училища тепло вспоминали многие художники. «Наступали после трех часов зимние сумерки, работать темно, — до пяти часов, начала вечерних занятий остается свободное время, большой группой отправляемся пить чай в трактир у Мясницких ворот. Чай пьем с теплыми калачиками (при училище ничем съедобным не торговали). Разговоров здесь было много об искусстве и картинах, появившихся на периодической или другой выставках, о новых работах наших профессоров и т. д. Здесь же возникает впервые мысль об устройстве самостоятельной ученической выставки, которая ранее была придатком к ежегодной передвижной выставке и занимала одну последнюю комнату. Эта выставка благодаря сочувствию Перова и его энергичному ходатайству перед Московским генералом-губернатором — президентом Училища, открыта была в 1878 году и просуществовала около сорока лет. На первой выставке участвовали двадцать пять учеников… Большинство участников этой первой выставки впоследствии получили известность и работы их приобретены Третьяковым в его Галерею. Вот их фамилии: Касаткин Н., Киселев А., Коровин К., Коровин С., Рябушкин А., Светославский С., Симов В.» (С. Д. Милорадович. Указ. соч.). Следует добавить, что об этих выставках с большой похвалой отзывались И. Е. Репин, В. В. Стасов и многие другие деятели искусства. [↑](#endnote-ref-8)
8. Письмо Симова от 18 июня 1880 г., ГТГ, Отдел рукописей, ф. 96, № 188. [↑](#endnote-ref-9)
9. Письмо Симова от 18 июня 1880 г., там же. [↑](#endnote-ref-10)
10. Н. Молева, Э. Белютин. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. М., Искусство, 1967, с. 86. [↑](#endnote-ref-11)
11. Н. А. Касаткин вспоминал о странствиях с Симовым: «И вот встают в мозгу в ос поминания, впечатления, связанные с тобой: рассвет, поднялись на гору — видим широкую даль, подходим к Угреши — кругом скрипят коростели. Я как в волшебном царстве. Дичи-то, дичи сколько набьем! Да, мы набивали необычайные мозоли — шли пешком из Москвы, чтобы “охотиться”, т. е. снова на ногах три дня потоптать болота сапогами, полными воды… Ты юный и … полный бурного творчества, все в тебе кипит как прибой моря у скалы в светлой пене. Гремячево, — овраги, старина, нищая — любовница одного из двух братьев… Махорка, — рассказ, как кошка ловила дупелей … и тот тяжелый воздух натопленной избы… А хорошо, черт возьми, пожить на свете, да захватить живья — природы побольше» (Письмо Н. Касаткина В. Симову. ГТГ, Отдел рукописей, 74/20). [↑](#endnote-ref-12)
12. И. И. Левитан. По поводу смерти А. К. Саврасова. — Русские ведомости, 1897, 4 октября. [↑](#endnote-ref-13)
13. Письмо В. А. Симова — Н. А. Касаткину, 1881. ГТГ, Отдел рукописей 96/192. [↑](#endnote-ref-14)
14. Цит. по кн.: Ежегодник Московского Художественного театра за 1953 – 1958 гг. М., Искусство, 1961, с. 378. [↑](#endnote-ref-15)
15. Письмо В. Д. Поленова — Н. В. Поленовой. ГТГ, Отдел рукописей ф. 54, № 567. [↑](#endnote-ref-16)
16. Письмо В. Д. Поленова — Н. В. Поленовой. ГТГ, Отдел рукописей, ф. 69, № 10. [↑](#endnote-ref-17)
17. Письмо Н. А. Касаткина — В. А. Симову. ГТГ, Отдел рукописей, 74/22. [↑](#endnote-ref-18)
18. «8 ноября 1568. В Кремле, в Успенском соборе торжественный покой святынь нарушен неслыханной драмой: любимец народа св. Филипп, открыто выступавший перед Грозным за справедливость, сам стал жертвой его жестокости <…> Филипп в полном облачении стоял перед алтарем в храме Успения, явился там Боярин Алексей Басманов с толпою вооруженных Опричников, держа в руках свиток. Народ изумился. Басманов велел читать бумагу: услышали, что Филипп Собором Духовенства лишен сана Пастырского. Воины вступили в Олтарь, сорвали с Митрополита одежду Святительскую, облекли его в бедную ризу, выгнали из собора метлами и повезли на дровнях в Обитель Богоявления. Народ бежал за Митрополитом, проливая слезы; Филипп с лицем светлым, с любовию благословлял людей и говорил им: молитеся!» (Н. М. Карамзин. История Государства Российского, 1821, т. 9, с. 107 – 108.). [↑](#endnote-ref-19)
19. Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, М., Academia, 1936, с. 123. [↑](#endnote-ref-20)
20. С. Васильев. Театральная хроника. — Московские ведом ости, 1898, 26 октября. [↑](#endnote-ref-21)
21. К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8‑ми томах. М., Искусство, 1960, т. 7, с. 207. [↑](#endnote-ref-22)
22. Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие. М., Искусство, 1954, т. 2, с. 158. [↑](#endnote-ref-23)
23. Русское слово, 1902, 17 февраля. [↑](#endnote-ref-24)
24. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 194. [↑](#endnote-ref-25)
25. Там же, т. 7, с. 126. [↑](#endnote-ref-26)
26. С. Глаголь. Открытие Художественно-Общедоступного театра. — Курьер, 1898, 15 октября. [↑](#endnote-ref-27)
27. Цит. по статье: С. Н. Дурылин. Взыскательный художник. — Советское искусство, 1938, 24 октября. [↑](#endnote-ref-28)
28. В. Э. Мейерхольд. Переписка. М., Искусство, 1976, с. 19. [↑](#endnote-ref-29)
29. Спектакль «Царь Федор Иоаннович» был показан 913 раз — рекордное число для русской, да и всей мировой истории театра. В вечер сотого представления режиссерам, актерам и Виктору Андреевичу Симову были поднесены лавровые венки.

    Театральные обозреватели разных направлений наперебой хвалили или ругали спектакль, но что примечательно — были почти едины в высокой оценке {209} искусства Симова. Вот некоторые из этих высказываний. «Перед зрителем прошел целый ряд мастерских исторических картин, полных живописности, яркости и правды. На место традиционного условного изображения родной старины стала сама эта старина, воспроизведенная во всей полноте, точная в мельчайших деталях… Декорации написаны не только верно, но и талантливо, на них лежит вполне художественная печать, нет погони за мишурным блеском, нет крикливых красок и всякой фальши, которую нас так долго приучали принимать в театре за роскошь, эффектность обстановки. Напротив, тона несколько тусклые, краски мягкие, меньше всего в декорациях — простите это слово — нахальства. Особенно удачны золотая царская палата, унылый, под тяжелыми темно-серыми сводами, покой в доме Годунова, площадка перед Архангельским собором и живой мост через Яузу, с мастерской перспективой» (Новости дня, 1898, 18 октября).

    «В некоторых костюмах, в тканях, из которых сделаны они, есть кое-что, сильно отдающее Средней Азией и татарщиной, и это делает их еще более типичными и верными эпохе… При этом нельзя не отметить, что в костюмах нет даже и той неприятной новизны, которая так и напоминает иногда о швальне и портном… Все это делает каждую картину точно выхваченной из жизни XVI века. Мне возразят, что во всем этом нет ничего нового и что мы видали не раз на сцене и картины русской старины и костюмы и т. п. Это так; но есть большая разница в том, как мы все это себе представляем, Ведь и в картинах гг. Неврева, Венига и Верещагина изображается русская старина, и в картинах гг. Васнецова, Сурикова, Нестерова то же самое, как будто те же и костюмы и утварь и проч., а между тем в одних картинах современные натурщики в старорусских костюмах, а в других — воскрешенная перед нами истая старая Русь… Один из рецензентов очень огорчился, что эта сеть деревьев мешала ему следить за игрою отдельных лиц, но я думаю, что он огорчается напрасно. Вся это сцена — эпизодическая и смысл ее только в ее целом. Режиссер очень умно допустил эту декорацию именно в такой сцене и, конечно, не дал бы ее в той, где все внимание было бы сосредоточено на отдельных персонажах» (Курьер, 1898, 19 октября). [↑](#endnote-ref-30)
30. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 213. [↑](#endnote-ref-31)
31. Там же. [↑](#endnote-ref-32)
32. Вот типичная рецензия. «Представьте дремучий лес, засыпанный снегом. Глушь столетних сосен, принявших в зимнем одеянии странные, причудливые формы. Стонет вьюга, — настоящая северная вьюга, с ее завыванием и плачем, и лес вторит ей в тысячу голосов. Сцена долгое время пустует. Но вот ветвистая коряга, лежащая у самой рампы, начинает двигаться. Раздается сиплый грубый голос. Это — Леший:

    Конец зиме пропели петухи;

    Весна-красна спускается на землю… — начинает он… Снежный сугроб на авансцене расползается, и молодая женщина в каком-то фантастическом одеянии показывается оттуда. Это и есть Весна. Она кличет птиц, которые слетаются на ее голос со всех сторон. Вдруг налетает снежный вихрь. Птицы разлетаются. Весна кутается в покрывало. Мороз идет!.. Вот он какой — могучий русский боярин с косматой серебряной бородой, в богатой белоснежной шубе и шапке. От голоса его по всему лесу идет стон стоном. Откликаются звери, лешие. Ах, как хорошо изображена эта таинственная жизнь леса! Как жутко слушать эти голоса и заглушенные далью стоны. Мороз хвастает Весне своим могуществом… И разноцветные столбы света играют по обледеневшим деревьям…

    Палаты Берендея в старорусском стиле поражают своей хитрой постройкой и причудливыми украшениями. Представлен полный ремонт дворца. Сам Берендей расписывает палату, его бояре — стены, подоконники, ступеньки, а один привешен к потолку и выводит там сусальные звезды в течение добрых трех четвертей акта.

    Лесная поляна мало типична, да и само действие становится вялым и неинтересным. Хорош только пар, поднимающийся над рекой, тонкий утренний пар, розовый от восходящего солнца» (Новое время, 1900, 27 сентября). [↑](#endnote-ref-33)
33. Русская мысль, 1900, октябрь, с. 278. [↑](#endnote-ref-34)
34. Курьер, 1900, 3 октября. [↑](#endnote-ref-35)
35. Н. Эфрос. К. С. Станиславский. Опыт характеристики. Пг., 1918, с. 92 – 93. [↑](#endnote-ref-36)
36. А. Половцов. — Санкт-Петербургские ведомости, 1899, 28 ноября. [↑](#endnote-ref-37)
37. Н. Рок. — Новости и биржевая газета, 1899, 16 октября. [↑](#endnote-ref-38)
38. С. Глаголь. — Жизнь, 1900, т. XII, с. 56. [↑](#endnote-ref-39)
39. С. Глаголь. — Курьер, 1899, 3 октября. [↑](#endnote-ref-40)
40. Ф. Я. Сыркина. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. М., Искусство, 1956, с. 93 – 94. [↑](#endnote-ref-41)
41. Н. И. Костомаров. — Голос, 1870, 19 сентября. [↑](#endnote-ref-42)
42. С. Глаголь. — Жизнь, 1900, т. XII, с. 100. [↑](#endnote-ref-43)
43. Н. Н. Чушкин. Симов — родоначальник нового типа театральных художников. — Ежегодник МХАТа. 1953 – 1958, с. 385. [↑](#endnote-ref-44)
44. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма. М., Искусство, 1952, т. 1, с. 379 – 380. [↑](#endnote-ref-45)
45. Н. Эфрос. — Театр и искусство, 1903, 5 октября. [↑](#endnote-ref-46)
46. Коллекция пейзажей Симова, хранившаяся в семье Колупаевых в иваньковском доме, погибла в 1968 году во время пожара. Этюды и эскизы из этого собрания, сфотографированные мною [Ю. Н.] во время работы над симовским архивом, публикуются впервые в этом издании. [↑](#endnote-ref-47)
47. Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, с. 192 – 193. [↑](#endnote-ref-48)
48. Курьер, 1898, 21 декабря. [↑](#endnote-ref-49)
49. И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания. М., Искусство, 1956, с. 93. [↑](#endnote-ref-50)
50. Новости дня, 1898, 23 декабря. [↑](#endnote-ref-51)
51. «Чайка» в постановке Московского Художественного театра, режиссерская партитура К. С. Станиславского. Л.‑М., Искусство, 1939, с. 102. [↑](#endnote-ref-52)
52. М. Строева. Чехов и Художественный театр. М., Искусство, 1955, с. 80. [↑](#endnote-ref-53)
53. Цит. по кн.; Ежегодник МХТ за 1944 г. М., Искусство, 1946, т. 1, с. 156, 235. [↑](#endnote-ref-54)
54. О. Л. Книппер-Чехова. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым. М., Искусство, с. 258. [↑](#endnote-ref-55)
55. Н. Рок. — Новости и биржевая газета, 1899, 18 ноября. [↑](#endnote-ref-56)
56. П. Перцов. — Новое время, 1899, 28 декабря. [↑](#endnote-ref-57)
57. Д. Философов писал: «Сама архитектура декорации, ее освещение, устройство комнаты, — все свидетельствует о том, что во главе театра стоят настоящие творцы-художники, которые по скудным ремаркам автора сумели воссоздать настоящую, жизненную картину быта. Видно, что быт этот не чужд лицам, ставившим пьесу, и что они относятся к нему с тою же страстью и мучительно любовью, как и сам автор. Они поняли автора до конца, сжились с ним, и, ясно осознав, чего он добивался, создали в художественном отношении нечто поистине замечательное. В исполнении “Дяди Вани” чувствуется полное слияние формы и содержания, совершенное соответствие замысла и воплощения» («Мир искусства», 1901, с. 103). [↑](#endnote-ref-58)
58. А. П. Чехов. Собр. соч. в 12‑ти томах. М., 1957, т. 12, с. 365, 361. [↑](#endnote-ref-59)
59. Литературное наследство, М., 1960, т. 68, с. 806 – 807. [↑](#endnote-ref-60)
60. И. Эренбург. Перечитывая Чехова. М., 1960, с. 86. [↑](#endnote-ref-61)
61. А. П. Чехов. Собр. соч. в 12‑ти томах. М., 1963, т. XI, с. 232. [↑](#endnote-ref-62)
62. Там же, с. 287. [↑](#endnote-ref-63)
63. О невиданном успехе театра пишут все газеты, отмечая, что в его зале публика особая. Вот характерные заметки: «Театр именуется в Петербурге и среди публики, и в афишах просто Московским Художественным театром, без прибавления эпитета “Общедоступный”. Это вполне основательно, потому что подобный эпитет звучал бы здесь горькой иронией над тысячами петербуржцев, которые приходят в совершенное отчаяние от того, что не могут ни за какие деньги попасть в театр москвичей. Именно этот театр, по немецкому выражению, ist nichts weniger als общедоступный. Все другие театры, без исключения, превосходят его в этом отношении» (Рязанец. — Московские ведомости, 1901, 23 марта). «У нас, в Москве… в каждом театре своя публика имеется. У Корша, к примеру, больше сидят брюнеты с прямыми проборами, усы завитые, перстни на пальцах, в Малом — зритель больше лысый, а в Художественном больше всего попадается интеллигентный блондин» («Письмо тетеньке». — Новости дня, 1903, 4 октября).

    «Невзирая на бешеные цены, зал переполнен “типами” невзрачными, так плохо одетыми, имеющими иногда такой вид бедствующей, неимущей молодежи (чуть ли не главный контингент этой социальной публики), что иной раз диву даешься: откуда у них такие деньги?! Ложи переполняются свыше меры, свыше положенного по правилам {210} количества зрителей, — видимо, владельцы их стараются разложить их большую стоимость на большее число лиц» («Московские ведомости», 1909, 10 апреля). В «Ниве» (на 9 с. за 1911 год) опубликован портрет студента-электротехника, который простоял у кассы девятнадцать часов подряд. [↑](#endnote-ref-64)
64. А. А. Федоров-Давыдов. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. М., Искусство, 1974, с. 30. [↑](#endnote-ref-65)
65. М. Строева. Чехов и Художественный театр, с. 111. [↑](#endnote-ref-66)
66. Ялтинский листок, 1902, № 82. [↑](#endnote-ref-67)
67. И. Я. Гремиславский. Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова. М., Искусство, 1953, с. 17. [↑](#endnote-ref-68)
68. Джеймс Линч (Л. Андреев). «Три сестры». — Курьер, 1901, № 291. [↑](#endnote-ref-69)
69. Ю. Беляев. — Новое время, 1901, 3 марта. [↑](#endnote-ref-70)
70. А. Роскин. «Три сестры» на сцене Художественного театра. М.‑Л., изд. ВТО, 1946, с. 35. [↑](#endnote-ref-71)
71. Д. Тальников. Перевернутая страница. — Литературный критик, 1934, № 10, с. 147 – 174. [↑](#endnote-ref-72)
72. М. Строева. Чехов и Художественный театр, с. 129. [↑](#endnote-ref-73)
73. П. Перцов. Изъяны творчества (повести и рассказы А. Чехова). — Русское богатство, 1893, № 1, с. 64. [↑](#endnote-ref-74)
74. Т. Полнер. Драматические произведения А. П. Чехова. — Русские ведомости, 1897, 3 октября. [↑](#endnote-ref-75)
75. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 223. [↑](#endnote-ref-76)
76. Ю. Загуляева. О «Трех сестрах» в Александринке. — Московские ведомости, 1910, 26 сентября. [↑](#endnote-ref-77)
77. К. Арн. — Биржевые ведомости, 1910, 18 сентября. [↑](#endnote-ref-78)
78. А. П. Чехов. Собр. соч., т. 12, с. 566. [↑](#endnote-ref-79)
79. Цит. по кн.: М. Строева. Чехов и Художественный театр, с. 193. [↑](#endnote-ref-80)
80. Зигфрид. — Петербургские ведомости, 1904, 3 апреля. [↑](#endnote-ref-81)
81. «Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду. Скоро сядет солнце…» [↑](#endnote-ref-82)
82. Л. Гуревич. Возрождение театра. — Образование, 1904, с. 92. [↑](#endnote-ref-83)
83. О. Л. Книппер-Чехова. О Чехове и о театре. — Театр и драматургия, 1935, № 2, с. 15. [↑](#endnote-ref-84)
84. А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем. М., Гослитиздат, 1951, т. 20, с. 165. [↑](#endnote-ref-85)
85. Л. Гуревич. Возрождение театра. — Образование, 1904, с. 92. [↑](#endnote-ref-86)
86. В. Павлов. — Семья, 1904, № 5, с. 7. [↑](#endnote-ref-87)
87. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 7, с. 271. [↑](#endnote-ref-88)
88. А. П. Чехов. Собр. соч., т. 12, с. 568. [↑](#endnote-ref-89)
89. Театральная газета, 1904, № 1. [↑](#endnote-ref-90)
90. Петербургская газета, 1908, 15 мая. [↑](#endnote-ref-91)
91. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма, т. 1, с. 108. [↑](#endnote-ref-92)
92. А. П. Чехов. Собр. соч., т. 12, с. 568. [↑](#endnote-ref-93)
93. ПЭК. — Театр и музыка, 1904, 19 января. [↑](#endnote-ref-94)
94. С. Сапиро, О художественных декорациях. Беседа с К. Коровиным, — Русское слово, 1909, 16 сентября. [↑](#endnote-ref-95)
95. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма, т. 1, с 107. [↑](#endnote-ref-96)
96. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 270. [↑](#endnote-ref-97)
97. П. Ярцев. Качалов в «Иванове». — Театральная газета, 1904, № 1. [↑](#endnote-ref-98)
98. Театральная газета, 1904, № 2. [↑](#endnote-ref-99)
99. А. Дерман. Творческий портрет Чехова. М., Мир, 1929, с. 348 – 349.

    После спектакля «Три сестры» потрясенный А. Блок писал матери: «Это угол великого русского искусства, один из случайно сохранившихся, каким-то чудом не заплеванных углов моей пакостной, грязной, тупой и кровавой родины… И даже публика — дура, и та понимает. Последний акт идет при истерических криках. Когда Тузенбах уходит на дуэль, наверху происходит истерика. Когда раздается выстрел, человек десять сразу вскрикивают плаксиво, мерзко и искренне, от страшного напряжения, как только и можно, в сущности, вскрикивать в России. Когда Андрей и Чебутыкин плачут, — многие плачут и я — почти». (А. Блок. Собр. соч. М.‑Л., Гос. изд. худож. литер., 1963, т., 8, с. 281). [↑](#endnote-ref-100)
100. К. С. Станиславе Собр. соч., т. 1, с. 260. [↑](#endnote-ref-101)
101. Там же, с. 261. [↑](#endnote-ref-102)
102. Я. А. Фин. — Курьер, 1900, 27 октября. [↑](#endnote-ref-103)
103. James Linch (Л. Андреев). — Курьер, 1900, 29 октября. [↑](#endnote-ref-104)
104. Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, с. 242. [↑](#endnote-ref-105)
105. И. — Русские ведомости, 1902, 27 октября. [↑](#endnote-ref-106)
106. Ф. — Новости дня, 1902, 27 октября. [↑](#endnote-ref-107)
107. М. В. Нестеров. Мастера искусства об искусстве. М., Искусство, 1970, т. 7, с. 271. [↑](#endnote-ref-108)
108. Д. Линч (Л. Андреев). — Курьер, 1902, 31 марта. [↑](#endnote-ref-109)
109. Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма. М., Искусство, т. 1, с. 305. [↑](#endnote-ref-110)
110. Н. Н. Чушкин. Симов — родоначальник нового типа театральных художников, с. 422 – 424. [↑](#endnote-ref-111)
111. Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма, т. 1, с. 310. [↑](#endnote-ref-112)
112. Н. Н. Чушкин. Симов — родоначальник нового типа театральных художников, с. 431. [↑](#endnote-ref-113)
113. М. Горький. Собр. соч. М., 1954, Гослитиздат, т. 28, с. 277. [↑](#endnote-ref-114)
114. Н. В. — Курьер, 1902, 20 декабря. [↑](#endnote-ref-115)
115. М. Н. Ермолова. Из литературного наследства. М., Искусство, 1955, с. 190. [↑](#endnote-ref-116)
116. М. В. Давыдова. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства. М., Наука, 1974, с. 101. [↑](#endnote-ref-117)
117. Цит. по кн.: Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, с. 297 – 299, 316. [↑](#endnote-ref-118)
118. Во время зарубежных гастролей 1906 года Симова наперебой приглашают в театры, но он, — сообщал в письме Станиславский, — «до того возненавидел немцев и их безвкусицу, что заламывает поистине американские цены… Мы здесь герои дня. Успех небывалый…» (т. 7, с. 333).

     Главный декоратор берлинского театра вначале удивился, увидев симовский микромакет, а прощаясь, сам показал сделанный подобный же макетик к «Аиде». Директор Пражского национального театра затеял целую переписку, прося выслать фотографии, рисунки костюмов, декораций и мизансцен «Трех сестер». За творческой помощью обращался он и при постановке «Живого трупа». Декорации и костюмы «Юлия Цезаря» были проданы в Америку. Их купили, чтобы сообщить в афишах: «спектакль идет в декорациях Московского Художественного театра». Подробнее см.: Станиславский, т. 7, с. 713; Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, с. 509. [↑](#endnote-ref-119)
119. И. — Русские ведомости, 1901, декабрь. [↑](#endnote-ref-120)
120. Петербургский листок, 1902, 6 марта. Более обстоятельный разбор сделал петербургский критик А. Кугель: «Откровенно говоря, я глаза проглядел, рассматривая бутафорию и мебель… И я досадовал. Боже мой, — думал я, — сколько труда кладут эти люди на неодушевленную красоту вещей, и как мало на красоту таланта! Так любить павильоны, так обожать драпри, так молитвенно склоняться перед диванами и креслами! Сколько же, за вычетом этой “убыли души”, отданной на мертвечину, остается на живое, с души идущее и в душу проникающее, чутье прекрасного?..» [Homo novus]. МХТ на гастролях. — Петербургская газета, 1902, 6 марта. [↑](#endnote-ref-121)
121. БЭН. — Московский листок, 1904, 27 декабря. [↑](#endnote-ref-122)
122. ПЭК. — Новости дня, 1905, 31 января. [↑](#endnote-ref-123)
123. Цит. по кн.: Л. Фрейдкина. Дни и годы В. И. Немировича-Данченко. М., ВТО, 1962, с. 228. [↑](#endnote-ref-124)
124. В. Мирович-Малахова. — Новь, 1907, 3 апреля. [↑](#endnote-ref-125)
125. Ч. — Товарищ, 1907, 25 апреля. [↑](#endnote-ref-126)
126. С. Глаголь. Из жизни искусства, — Московский еженедельник 1907 апрель, с. 43 – 44. [↑](#endnote-ref-127)
127. А. Белидор. — Раннее утро, 1908, 21 декабря. [↑](#endnote-ref-128)
128. А. Бенуа. — Речь, 1909, 7 января. [↑](#endnote-ref-129)
129. Д. Одинокий. — Голос Москвы, 1908, 21 декабря. [↑](#endnote-ref-130)
130. С. Яблонский. — Русское слово, 1908, 20 декабря. [↑](#endnote-ref-131)
131. И. — Русские ведомости, 1908, 20 декабря. [↑](#endnote-ref-132)
132. И. Я. Гремиславский. Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова, с. 24. [↑](#endnote-ref-133)
133. Там же, с. 25. [↑](#endnote-ref-134)
134. Я. Львов. — Новости сцены, 1910, № 1943, с. 18. [↑](#endnote-ref-135)
135. Э. Бескин. — Утро Москвы, 1910, 14 марта. [↑](#endnote-ref-136)
136. Ю. Беляев. — Новое время, 1910, 22 апреля. [↑](#endnote-ref-137)
137. {211} Цит. по кн.: Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, с. 274. [↑](#endnote-ref-138)
138. И. Я. Гремиславский. Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова, с. 32. [↑](#endnote-ref-139)
139. Характерное высказывание: «Художественники учли основное свойство произведений Толстого — изумительную простоту стиля — и “Живой труп” поставлен именно в таком стиле, без подчеркивания деталей, без лишних аксессуаров и эффектов. Единственный эффект — это солнечный свет, то падающий в столовую и играющий на стекле посуды, то дающий тень от рамы окна на шторах, то весело заливающий дачную террасу Карениных, окутанную зеленым плющом, террасу, с которой далеко видны поле, пашни, дорога, убегающая бог знает куда. Этот солнечный свет, как и эти поля и пашни, передаются так естественно и правдиво, мягко и тонко, что как-то невольно забываются все обычные условности сцены и кажется, что если закроешь глаза, то все равно это солнце будет чувствоваться, а от этих полей донесется запах трав и цветов» (Г. Вяткин. Столичные письма. — Сибирская жизнь, 1911, 2 ноября). [↑](#endnote-ref-140)
140. Н. Эфрос. Новый спектакль Московского Художественного театра. — Речь, 1911, 25 сентября. [↑](#endnote-ref-141)
141. Л. Ц. — Киевский театрал, 1907, 21 октября. [↑](#endnote-ref-142)
142. Ежегодник МХТ за 1943 г. М., Искусство, 1945, с. 364. [↑](#endnote-ref-143)
143. Русское слово, 1909, 3 октября. [↑](#endnote-ref-144)
144. Н. Россов. — Театр и искусство, 1909, 22 ноября. [↑](#endnote-ref-145)
145. И. Ежов. — Новое время, 1909, 6 сентября. [↑](#endnote-ref-146)
146. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 219. [↑](#endnote-ref-147)
147. В газете «Русское знамя» (25 октября 1909 г.) появилось такое обращение к читателям: «Не следует ли теперь православным русским людям слезно бить челом Владыке Митрополиту или Святейшему Правительствующему Синоду — с мольбой исходатайствовать запрещение всяких “Анфис”, “Анатэм”, “Жизней человека” <…> Пора монархистам, патриотам… вступиться в это дело… Одним словом — прекратить. И не заставлять правых опять беспокоить священный Собор и Саму Верховную Самодержавную Власть». И вскоре последовал ответ: «Получено от градоначальника извещение о запрещении по распоряжению правительства представлений “Анатэмы”». [↑](#endnote-ref-148)
148. А. Н. Толстой. Хождение по мукам. М., Советский писатель, 1951, с. 9. [↑](#endnote-ref-149)
149. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 430. [↑](#endnote-ref-150)
150. Б. В. Асафьев. Русская живопись. Мысли и думы. Л.‑М., 1966, с. 94 – 95. [↑](#endnote-ref-151)
151. Н. П. Ульянов. Мои встречи. М., изд‑во Академии художеств, 1959, с. 136. [↑](#endnote-ref-152)
152. И далее критик писал: «… Ярко-красные стены, ярко-красное освещение от одетых в красное люстр и ламп, красные розы; через всю сцену — огромный ярко-желтый диван, по которому рассыпались яркими пятнами подушки — желтые, красные, зеленые. Конечно, ни в одном ресторане нет такого кабинета, конечно, с точки зрения обиходного, так сказать, реализма, и эта комната, и ее стены — транспаранты и ее обстановка — только самая полная нелепость. Но тут о такого сорта реализме и не помышляли… Было нужно иное — ударить со всей силой по зрению, по нервам, взять чувства в плен вот этими дерзкими пятнами, дать вакханалию, — иначе не сумею выразить, — как атмосферу действия гамсуновской пьесы. И потом, когда в хаос красок вмешался и хаос музыки, когда в драму вплелась полная бурной тревоги, смешавшая последнее отчаяние с последним сладострастием музыка г. Саца, его вальс для “погибающих на всех парусах”, — фон драмы получил силу колоссальную. И на нем четко, резко, бурно, “театрально” — проступило все то, что составляет историю бегущей стремительно под уклон, “к негру”, как последнему, унизительному любовнику, историю фрау Гиле и уже докатившегося до грязного дна Фридериксена» (Н. Эфрос. — Речь, 1911, 6 марта). [↑](#endnote-ref-153)
153. З. Леонид. — Театр и спорт, 1911, 16 апреля. [↑](#endnote-ref-154)
154. Отсутствие пьес, затрагивающих «сумерки жизни», мятущиеся страсти интеллигенции, остро ощущалось в годы реакции. Максимилиан Волошин обращает внимание театров на неисчерпаемые сокровища национальной литературы. «Мне представляется, что русский роман сыграет в нашей будущей трагедии роль национального мифа. Судьба “Карамазовых” будет нашей историей Атридов, троянский цикл мы найдем в “Войне и мире”, Федру — в “Анне Карениной”, Орестейю — в “Преступлении и наказании” и подобие Фиванских легенд — в “Бесах”». (Утро России, 1910, 22 октября). [↑](#endnote-ref-155)
155. Н. Шебуев. Карамазовщина. — Обозрение театров, 1910, 17 октября. [↑](#endnote-ref-156)
156. А. Бенуа. Художественные письма. — Речь, 1912, 27 апреля. [↑](#endnote-ref-157)
157. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма, т. 2, с. 299. [↑](#endnote-ref-158)
158. А. Блок. Собр. соч. М.‑Л., Худож. литер., т. 6, 1962, с. 358. [↑](#endnote-ref-159)
159. Л. Гуревич. Театр в 1912 г. — Русская молва, 1913, 1 января. [↑](#endnote-ref-160)
160. М. Н. Пожарская. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М., Искусство, 1970, с. 236. [↑](#endnote-ref-161)
161. А. Таиров. Записки режиссера. М., изд‑во Камерного театра, 1921, с. 19. [↑](#endnote-ref-162)
162. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 7, с. 587. [↑](#endnote-ref-163)
163. Цит. по кн.: Э. Гугушвили. Котэ Марджанишвили. М., Искусство, 1979, с. 158. [↑](#endnote-ref-164)
164. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 7, с. 589. [↑](#endnote-ref-165)
165. Цит. по кн.: Б. В. Асафьев. Русская живопись. Мысли и думы. Л.‑М., Искусство, 1966, с. 53. [↑](#endnote-ref-166)
166. Московский Художественный театр в советскую эпоху. Материалы, документы. М., Искусство, 1962, с. 43. [↑](#endnote-ref-167)
167. Пятьсот шестьдесят один спектакль показал МХАТ в Германии, Франции, Чехословакии, Югославии, во многих городах США. В момент ожесточенных нападок на Советский Союз, клеветнических утверждений о разрушении большевиками культуры и всех культурных ценностей спектакли Художественного театра опровергали всю лживость подобных утверждений. Его спектакли классической драматургии были признаны вершиной театрального искусства эпохи, Патриарх французского театра Андре Антуан писал о гастролях МХАТа в 1922 – 23 годах: «Как много наш театр должен у него учиться. Совершенство режиссуры, законченность декораций и костюмов, где все продумано до мельчайших деталей… заставляют нес особенно остро почувствовать, как много мы должны сделать, чтобы наш театр вновь занял утерянное им место». Подробно о гастролях и откликах зарубежных зрителей — в сб.: Московский Художественный театр в советскую эпоху. Материалы, документы. М., Искусство, 1962. [↑](#endnote-ref-168)
168. Музей МХАТа, архив В. А. Симова, № 5132/78. [↑](#endnote-ref-169)
169. А. В. Луначарский. Собр. соч. М., 1964, т. 3, с. 82. [↑](#endnote-ref-170)
170. Ф. Я. Сыркина, Е. М. Костина. Русское театрально-декорационное искусство. М., Искусство, 1978, с. 141. [↑](#endnote-ref-171)
171. В. Симов. Бесколосниковая сцена. — Рабис, 1934, № 6.

     «К сожалению, — пишет Гремиславский, — эта работа была построена без определенного плана, без конкретных заданий, не велось дневников, записей, чертежей, и поэтому от нее не осталось следа…» (И. Я. Гремиславский. Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова, с. 36). [↑](#endnote-ref-172)
172. Ю. Соболев. Художественный театр — декабристам. — Красная Нива, 1926, № 23. [↑](#endnote-ref-173)
173. Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Изд. 2‑е. М., Искусство, 1951, с. 474 – 475. [↑](#endnote-ref-174)
174. Там же, с. 492. [↑](#endnote-ref-175)
175. Там же, с. 475. [↑](#endnote-ref-176)
176. Е. Полякова. Спектакль Московского Художественного академического театра «Бронепоезд 14‑69». М., Наука, 1965, с. 57. [↑](#endnote-ref-177)
177. Там же, с. 58. [↑](#endnote-ref-178)
178. А. Бассехес. Художники на сцене МХАТ. М., ВТО, 1960, с. 76. [↑](#endnote-ref-179)
179. Сравнивая мхатовский спектакль с работами других театров, обозреватель «Комсомольской правды» отмечал: «Мы так привыкли к тому, что революционная пьеса непременно сопровождается конструктивной установкой, что яркие, вполне реалистические декорации В. А. Симова в “Бронепоезде” выглядели по-новому. Театр пустил в ход весь свой богатый арсенал декоративных и технических средств, чтобы подать спектакль “лицом” (колокольня, насыпь и движущийся бронепоезд)» (О. Литовский. — Комсомольская правда, 1927, 18 февраля). «Поставленный в очень короткий — а для МХАТа в особенности — срок, “Бронепоезд” имеет свои театральные недостатки. Все декоративное оформление Симова, сделанное по старинке, кажется сделанным {212} наспех только потому, что театр не успел продумать, какой внешний вид придать этой реалистической народной драме» (Н. Волков. — Красная Нива, 1927, № 49, 4 декабря). [↑](#endnote-ref-180)
180. А. Луначарский. «Бронепоезд» в МХАТе. — Вечерняя Москва, 1927, 26 ноября. [↑](#endnote-ref-181)
181. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма, т. 1, с. 147 – 148. [↑](#endnote-ref-182)
182. А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 3. М., Художественная литература, 1964, с. 413. [↑](#endnote-ref-183)
183. В. Топорков. К. С. Станиславский на репетиции. М.,‑Л., Искусство, 1949, с. 64. [↑](#endnote-ref-184)
184. История советского драматического театра. М., Наука, 1967, т. 3, с. 173. [↑](#endnote-ref-185)
185. К 70‑летию Симова журнал «Красная Нива» поместил его портрет. Н. Касаткин пишет по этому поводу в письме: «Смотрю я сейчас на твой портрет… с надписью: “В. А. Симов — старейший художник Художественного театра”. Сколько под этим словом “старейший” скрывается труда…» (Архив ГТГ, № 74/35), письмо от 26 октября 1928 г. [↑](#endnote-ref-186)
186. Музей МХАТа, архив В. А. Симова, № 5132/79. [↑](#endnote-ref-187)
187. А. Бассехес. Художники на сцене МХАТ, с. 15. [↑](#endnote-ref-188)
188. К. С. Станиславский. Собр. соч. т. 5, с. 261. [↑](#endnote-ref-189)
189. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, письма, беседы, с. 381. [↑](#endnote-ref-190)
190. Декорационный склад на Б. Семеновской весной 1929 г. сгорел Погибли многие работы Симова, Бенуа, Егорова, Добужинского. [↑](#endnote-ref-191)
191. В Сахновский Мастер театральной правды — Вечерняя Москва, 1935, 23 августа. [↑](#endnote-ref-192)
192. К. С. Станиславский. Собр. соч. т. 8, с. 412. [↑](#endnote-ref-193)
193. П. Марков В. А. Симов — Известия, 1935, 23 августа. [↑](#endnote-ref-194)
194. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма, т. 1, с. 380. [↑](#endnote-ref-195)
195. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 6, с. 326. [↑](#endnote-ref-196)
196. А. Таиров. Записки режиссера, с. 134. [↑](#endnote-ref-197)
197. И. Я. Гремиславский. Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова с. 34. [↑](#endnote-ref-198)
198. Василии Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике Л., Искусство, 1977, с. 184. [↑](#endnote-ref-199)
199. Н. К. Михайловский. Об отце и детях и о г. Чехове — Цит. по сб.: Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 606. [↑](#endnote-ref-200)
200. Подробнее об этом см.: А. А. Федоров-Давыдов. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века, с. 29 – 31. [↑](#endnote-ref-201)
201. В. Си‑в [В. А. Симов] Памяти Левитана — В сб.: И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания. М., Искусство, 1956, с. 248. [↑](#endnote-ref-202)
202. Г. Недошивин. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., Советский художник, 1972, с. 18. [↑](#endnote-ref-203)
203. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, с. 310. [↑](#endnote-ref-204)
204. Новости и биржевая газета, 1901, 3 ноября. [↑](#endnote-ref-205)
205. Э. Бескин. — Театр и искусство, 1909, 11 октября. [↑](#endnote-ref-206)
206. Д. Тальников. — Перевернутая страница, — Литературный критик, 1934, № 10, с. 148. [↑](#endnote-ref-207)
207. Э. Викторов. Художники советского театра за 17 лет. — Литературный критик, 1935, № 5, с. 215. [↑](#endnote-ref-208)
208. А. Бассехес. Художники на сцене МХАТ, с. 15. [↑](#endnote-ref-209)
209. Н. Дмитриев. Моя работа во МХАТе. — Искусство, 1938, № 6, с. 44. [↑](#endnote-ref-210)
210. Н. А. Шифрин Моя работа в театре. М., Советский художник, 1966, с. 84 – 85, 38 – 39. [↑](#endnote-ref-211)
211. А. В. Луначарский. Собр. соч. т. 3, с. 87. [↑](#endnote-ref-212)
212. Н. Акимов. О театре. Л.‑М., Искусство, 1962, с. 149. [↑](#endnote-ref-213)
213. А. А. Михайлова. Образ спектакля. М., Искусство, 1978, с. 221 – 222. [↑](#endnote-ref-214)
214. Г. Товстоногов. — Литературная газета, 1973, 23 марта. [↑](#endnote-ref-215)
215. В «Воспоминаниях» В. А. Симова, частично опубликованных в газетах и журналах, много разночтений. Поэтому в основу данной публикации положен текст, напечатанный в сборнике «О Станиславском» (М., ВТО, 1948), составленный и отредактированный историком Художественного театра Л. Я. Гуревич. Текст дополнен отрывками, взятыми из машинописной копии рукописи В. А. Симова, хранящейся в музее МХАТа (архив В. А. Симова, № 5132/3). Отрывки эти заключены в скобки угловые < >, а вставки от составителя — в скобки квадратные [ ]. [↑](#footnote-ref-2)