Радищева О. А. **Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1909 – 1917**. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 351 с.

К читателю 7 [Читать](#_Toc266650771)

Политика независимых авторитетов

**Глава первая**Старт «Анатэмы» и «Месяца в деревне» — Станиславский приглашает Добужинского — «Направление в искусстве» — Ненаписанная пьеса Немировича-Данченко — «Уксусная мораль» — Встреча после отдыха — Полемика «действенного» театра с «литературным» — Противоречия с Леонидом Андреевым — На что тратить репетиции? — Выпуск «Месяца в деревне» 8 [Читать](#_Toc266650772)

**Глава вторая**  
«Художественный скит» — Согласие на Островском — Кандидаты в режиссеры — Критика Сергея Мамонтова — Внутренние обособления 29 [Читать](#_Toc266650774)

**Глава третья**  
Эксперименты требуют доверия — В заботах о реализме — Крэг между Станиславским и Немировичем-Данченко — «Дерзкое письмо» — «Так мы с вами еще никогда не прощались» — Приписка Немировича-Данченко на протоколе 40 [Читать](#_Toc266650775)

**Глава четвертая**  
Третий директор Стахович — «Смягчающий буфер» — Из дневника Лужского — Финансовый контроль — Взаимная боязнь — Театр или жизнь? — О чем говорить втроем — Тема о Станиславском — Несостоявшаяся реформа Стаховича 51 [Читать](#_Toc266650776)

**Глава пятая**  
Плохие и хорошие прогнозы — Что делать с «Miserere»? — Немирович-Данченко и болезнь Станиславского — Своеволие Сулержицкого — «Я бросился в открытое море» — «За» и «против» «Братьев Карамазовых» — Станиславский узнает правду — Скрываемое недоверие — Слава «Карамазовых» — Открытия Немировича-Данченко — Разный подход к «переживанию» — Письма о «системе» — Возвращение к «Miserere» — Станиславский приехал домой — «Братья Карамазовы» не упоминаются — «У жизни в лапах» 66 [Читать](#_Toc266650777)

**Глава шестая**  
Берлинское свидание — Проекты перемен — Стахович и Станиславский отныне вкладчики — Вопрос доверия пайщикам — Можно ли без Станиславского?.. — Немирович-Данченко идет на полновластие — Договор на три года — «Грустное впечатление» — Тетрадь для переговоров 97 [Читать](#_Toc266650778)

Ключи к продолжению

**Глава первая**  
Возобновление работ над «Гамлетом» — Немирович-Данченко критикует замыслы — «Две системы за один день!» — Немирович-Данченко о «системе» — «Живой труп» и «система» — Бебутов выбирает Станиславского — Абрезков Станиславского — Немирович-Данченко себя перевоспитывает — Снова вопрос доверия — Перед выпуском «Гамлета» — «Далекое от нашего искусства» — Общая цель, разные понимания — «Провинциалка» 110 [Читать](#_Toc266650779)

**Глава вторая**  
Новая цель Станиславского — Сожаление пайщиков — В деле завелась «гниль» — Столкновение с советом — Студия уже работает — Забытый факт — Экономия или деморализация? — Или школа, или студия — Лучший из выходов 135 [Читать](#_Toc266650781)

**Глава третья**  
Заблаговременное планирование — Негаданные осложнения — Станиславский в «шорах» — Битва Немировича-Данченко за «Пер Гюнта» — Неуспех «Екатерины Ивановны» — Немирович-Данченко не теряет бодрости — Три подхода к «Тартюфу» — Замена «Браком поневоле» — Душа просит единения… 150 [Читать](#_Toc266650782)

**Глава четвертая**  
Голословные обвинения — «Ключ» к сезону — Трудности актерского «курса» — Скрываемые мучения — Сенсационная перестройка репертуара — «Трактирщица» для Гзовской — Идти врозь, обороняться вместе — Пропущенная литературная эпоха — Письмо Леонида Андреева — Новизна «старого» — Блоку ближе Станиславский — Близкие и далекие драматурги — Взятие «измором» 163 [Читать](#_Toc266650783)

**Глава пятая**  
Опять «критический случай» — «Бесы» или — «Николай Ставрогин» — Горький предостерегает и наказывает — Сочинение ответа Горькому — Помощь Станиславского — Эволюция постановок Достоевского 184 [Читать](#_Toc266650784)

**Глава шестая**  
Период тяжелой работы — «Хозяйка гостиницы» — К кому привержен Бенуа — «Большой ребенок» и Гзовская — Слабая пьеса «Мысль» — Нужна осторожность — Приятное свидание в Мариенбаде — Аншлаг в военное время — Станиславский не участвует в «Пазухине» — Возобновление «Горя от ума» — Ужасная сцена — Немирович-Данченко анализирует — Интуиция — Со всеми рознь — Гонорар Сушкевича 195 [Читать](#_Toc266650785)

Попытки веротерпимости

**Глава первая**  
Обстоятельства продления договора — «Старики» и Станиславский — Охрана опыта — Два театра в одном?.. — Перед встречей со Станиславским — Спорные последствия — Создание пьесы общими силами — Студия и театр в реальности — Распекания Стаховича — Расширение студийного начала — Ценность «записок» по «системе» 218 [Читать](#_Toc266650786)

**Глава вторая**  
Три пути «от столба» — Выбор трагедийного репертуара — Предпочтительнее ли Бенуа?.. — «Дайте пожить восторгом» — Спор о «Пире во время чумы» — Немирович-Данченко и Бенуа — Станиславский и Бенуа — Бенуа откровенен с Дурасовой — Сальери, или «История одной роли» — Противоречие стиха и переживания — Комментарии провала — Режиссер — Глава постановки — Бенуа защищает Маленькие трагедии — МХТ и Бенуа расходятся 232 [Читать](#_Toc266650788)

**Глава третья**  
Немирович-Данченко за веротерпимость — «Остановка» и ее причины — Примиряющий план — Работа «студийным порядком» — Расчеты со студией — «Новое звено» сотрудничества — Студия не с театром — «Будет радость» — Прием Мережковского в МХТ — «И пошли споры!» — Мережковский против Чехова — Отклонение «Романтиков» — «Король темного чертога» — Веротерпимость не понимают — Над пропастью? 254 [Читать](#_Toc266650789)

**Глава четвертая**  
Разрушение жизни — Проект «бессрочного» товарищества — Уговоры Немировича-Данченко — Станиславский «индифферентен» — Проблемы Немировича-Данченко — Все упирается в Стаховича — Февральское потрясение — Кооперативное товарищество МХТ 269 [Читать](#_Toc266650790)

**Глава пятая**  
Легенда и версии — Пауза неизвестности — Станиславский не стал участвовать — Как появилось «Село Степанчиково» — Станиславский начинает с Волькенштейном — Вспомогательная режиссура — Репетиции затягиваются — Немирович-Данченко вступает в работу — Станиславский стоит на своем — Хорошо ли играл Станиславский? — «Успех у самого себя» — Гипотеза о зашифровке — «Система» в «Степанчикове» — Станиславский потерян как актер — «Нестерпимо скучно» — Какое водружать знамя? — Немирович-Данченко ставит «Розу и крест» — Veto Станиславского — Немирович-Данченко уступает — «Роза и крест» не пойдет никогда 280 [Читать](#_Toc266650791)

Принятые сокращения 317 [Читать](#_TOC266650792)

Примечания 318 [Читать](#_TOC266650793)

Указатель имен 346 [Читать](#_TOC266650797)

Указатель драматических произведений 350 [Читать](#_Toc266650798)

# **{****7}** К читателю

Театральные отношения основателей Московского Художественного театра К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко развивались на протяжении четырех десятков лет. История их имеет свои этапы и пограничные события. Следование им и объем сохранившегося архивного материала продиктовали распределение всего сюжета в трех книгах.

Театральные события детства и юности, начало творческой деятельности Станиславского и Немировича-Данченко, их встреча в 1897 году и совместная работа первого десятилетия жизни МХТ составили содержание первой книги — «Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1897 – 1908». Она вышла в издательстве «Артист. Режиссер. Театр» в 1997 году.

Кратко изложить здесь для предуведомления читателя проблемы и итоги названного периода невозможно без того, чтобы они не приобрели схематичный характер. Поэтому читатель может обратиться к вышедшей ранее книге, а заодно и предисловию в ней, объясняющему задачу исследования и принцип отбора материала.

Предлагаемое теперь продолжение и завершение темы в свою очередь распределено в двух томах по периодам с 1909 по середину 1917 года и с 1917 по 1938 год.

# **{****8}** Политика независимых авторитетов

## Глава первая Старт «Анатэмы» и «Месяца в деревне» — Станиславский приглашает Добужинского — «Направление в искусстве» — Ненаписанная пьеса Немировича-Данченко — «Уксусная мораль» — Встреча после отдыха — Полемика «действенного» театра с «литературным» — Противоречия с Леонидом Андреевым — На что тратить репетиции? — Выпуск «Месяца в деревне»

1 января 1909 года вместо новогоднего подарка художественники могли прочитать в «Петербургской газете» нечто подрывающее столь драгоценную для них стабильность отношений между Станиславским и Немировичем-Данченко, с грехом пополам, но все же установившуюся.

Какой-то «петербургский обозреватель», выступающий от имени «серьезных театралов», набросился на последнюю премьеру Художественного театра — «Ревизор» (18 декабря 1908). Нахальная его брань, основанная на осведомленности о закулисной механике, была беззастенчива. Особенно такой пассаж: «Где же был Немирович-Данченко? — спрашивали себя театралы, знающие, что г. Немирович исполняет в Художественном театре роль как бы тормоза, сдерживающего порывы г. Станиславского, человека хотя и очень талантливого, но не получившего образования. Очевидно, “тормоз” г. Немировича, оплачиваемый 15 тысячами в год, на сей раз или плохо действовал, или совершенно отсутствовал…» [[1](#_n_1_1_001)].

Вырезка из «Петербургской газеты» была прислана в театр службой Бюро газетных вырезок, абонентом которой он состоял, и потому содержание ее не могло пройти незамеченным. Со всеми прочими материалами прессы вырезка была наклеена в толстенный том коллекции отзывов печати сезона 1908/09 года. Можно, конечно, не придавать значения ядовитой стреле столичного обозревателя, но все же это знак той атмосферы, {9} в которой Станиславскому и Немировичу-Данченко несмотря ни на что удавалось сотрудничать.

Слово «тормоз» звучало двусмысленно. С одной стороны, оно унижало, с другой — приветствовало ту роль, которую Немирович-Данченко сам хотел в положительном смысле исполнять при Станиславском. Для Станиславского «тормоз» означал, что факт ограничения его творческой воли стал достоянием гласности. До этого ему только внутри театра давали понять, что он чудак и нуждается в опеке.

Вот и через несколько дней после заметки в «Петербургской газете», не в связи с ней, а по привычке, раздалось внутри Художественного театра очередное требование опеки и «тормоза». Секретарь Правления МХТ Н. А. Румянцев для надежности рекомендовал «возложить ответственность за своевременную постановку “Гамлета” и “Анатэмы” — на Владимира Ивановича» [[2](#_n_1_1_002)].

Между тем Правление, заседая целых семь дней над выработкой репертуара новых постановок, сконструировало идеальный баланс режиссерской независимости Станиславского и Немировича-Данченко на ближайшее будущее. «Анатэма» Леонида Андреева был взят для Немировича-Данченко, «Гамлет» и «Месяц в деревне» — для Станиславского. Второй режиссерской работой у Немировича-Данченко было руководство Лужским при постановке пьесы Гамсуна «У царских врат». Если считать, что «Гамлета» Станиславский делил пополам с приглашенным Гордоном Крэгом, то равновесие режиссерской занятости основателей театра было соблюдено. «Ответственность» Немировича-Данченко за «Гамлета» была бы дополнительной и неуместной.

Ставя спектакли раздельно, Станиславский и Немирович-Данченко в это время еще сохраняли незыблемым правилом совместные литературный старт и сценический финиш, то есть беседу перед началом работы и генеральную репетицию перед премьерой. На протяжении же занятий они заглядывали друг к другу все реже. Особенно Станиславский. Но беседы он посещал исправно, вникая в развертываемые Немировичем-Данченко толкования пьес.

Как прилежный студент за профессором, Станиславский законспектировал речь Немировича-Данченко на беседах 8 и 16 мая 1909 года об «Анатэме». Ради того, чтобы в час дня 8 мая присутствовать на первой беседе, он даже прервал работу {10} с Крэгом, с которым с утра выбирал помещение для его гамлетовской мастерской. Немирович-Данченко задумал говорить широко: «Двойная цель беседы — “Анатэма” и общехудожественное направление театра» [[3](#_n_1_1_003)].

Беседа сохранилась в трех документах: предварительном наброске Немировича-Данченко, стенографической записи произнесенной речи и конспекте Станиславского. Сравнение конспекта со стенографической записью доказывает, что Станиславский очень хорошо понимал Немировича-Данченко и выделял в его словах главные заключения: об идейном отставании Художественного театра, об утрате им гражданской смелости, об измельчании реализма вместе с измельчанием душевным и о том, что форма отодвинула на второй план автора.

Все это, конечно, высказывалось Немировичем-Данченко не впервые. В последнее время это обсуждалось и устно и в письмах и вообще рядом с немировичевским «идеалом реализма, отточенного до символов», носилось в воздухе Художественного театра.

Не вмешиваясь в толкование пьесы Леонида Андреева, Станиславский сделал пояснение только там, где начиналась область его художественного veto.

Услышав, что Немировичу-Данченко нравится его метод переживать роль от себя, а потом сливать с характерностью персонажа, он не обрадовался этому единомыслию. Он предпочел осторожность в применении своих приемов к «Анатэме», сославшись на незнание пьесы. (Она была ему действительно известна только в пересказе, почему — расскажем в своем месте.)

Случай этот для Станиславского характерный. Подчиняя всех своей теории, Станиславский настораживался, когда о ней заговаривали или тем паче писали другие. С годами эта черта разовьется в нем до ревнивого недоверия, что «систему» применяют не там и не так. (В тридцатые годы он подвергнет сомнению даже стенографические записи собственных репетиций, например в Оперном театре, как искажающие его мысли.)

Сейчас он храбро защитил форму, за увлечение которой уже столько тычков получил от Немировича-Данченко. «Я нахожу, что хотя Вы совершенно правы в желательности большей идейности, но если мы искали формы, то это было необходимо, так как без форм неопытные молодые актеры, без дикции, без умения переживать, — не могут ни отыскать, ни передать глубину идеи авторов» [[4](#_n_1_1_004)], — отстаивал Станиславский свою точку зрения. {11} Спор об этом велся еще с «Чайки», когда Станиславский расположил актеров спиной к зрителям, а Немирович-Данченко сначала испугался, как бы такая мизансцена не повредила пьесе.

Свой литературный старт должна была получить и работа Станиславского над «Месяцем в деревне». Ставить эту пьесу собирались целые десять лет. Летом 1899 года Немирович-Данченко со страхом отвечал на предложение Станиславского ставить «Месяц в деревне»: «Ракитин?! Верочка?! Беляев?! — Н‑да!..» [[5](#_n_1_1_005)]. Исполнителей этих ролей он не видел в молодой труппе Художественного театра. Отговаривая Станиславского браться за «Месяц в деревне», он одновременно с разрывом в несколько дней писал и С. В. Флерову, и П. Д. Боборыкину, что поставить эту пьесу его «мечта», и что его «грызет желание поставить», и что он «ясно» видит «новизну этой постановки». Может быть, ему не хотелось отдавать пьесу Станиславскому? Надеялся когда-нибудь поставить ее самостоятельно, на что в то время еще не имел шансов?

В 1906 году Станиславский снова напомнил Немировичу-Данченко, что надо ставить «Месяц в деревне», но только по прошествии еще двух лет Немирович-Данченко начал склоняться к согласию. Теперь он говорил: «Пусть Тургенев — роскошь, но роскошь благородная, как севрская статуэтка» [[6](#_n_1_1_006)]. А еще без малого через год на заседании Правления МХТ наконец постановили: «Искать художника для декораций “Месяца в деревне”» [[7](#_n_1_1_007)].

Станиславский нашел его мгновенно и прямо в ресторане «Эрмитаж» в присутствии Немировича-Данченко пригласил. Им был М. В. Добужинский. Мало того, чтобы держать Добужинского поблизости, под рукой, он поселил его в своем доме, отведя ему на время приездов из Петербурга удобную комнату с отдельным входом. Он намеревался оказать на него сильное влияние. В это время Станиславский уверовал, что художник, действуя во имя режиссерского замысла, должен перестроиться с обычного для себя двухмерного измерения полотна картины на трехмерное измерение пространства сцены.

Станиславский ополчился тогда на живописную сторону декораций. «Краски — это настроение, — писал он. — Линия — это планировочная сторона (режиссерски-художественная)». Эти мысли развились в нем под влиянием Крэга, по натуре графика, а не живописца, с которым он работал параллельно. {12} Конструктивный подход был вообще свойствен Станиславскому при начале работы над постановкой. Ведь и с Симовым он прежде всего брался за клейку макетов с планировочными местами, а потом уже писал режиссерский план. Теперь он потребовал от Добужинского множества карандашных набросков, копил их и искал в них совпадений «мотивов для планировочной и режиссерской стороны». Он только затем разрешил Добужинскому «класть краски».

Состоялся ли уже к началу работы с Добужинским какой-нибудь отдельный разговор Станиславского с Немировичем-Данченко о пьесе и ее трактовке, установить не удалось. Известно лишь, что 18 мая 1909 года на квартире Станиславского третий акт «Месяца в деревне» обсуждался в очень узком кругу — с Немировичем-Данченко, Книппер-Чеховой (Наталья Петровна), Коонен (Верочка) и Горевым (Беляев). Станиславский назвал это обсуждение «анализ ролей» [[8](#_n_1_1_008)]. Традиционная общая беседа состоялась только 20 августа. В Дневнике репетиций Станиславский отметил: «1‑я беседа. “Месяц в деревне”, новая сцена — 1 час дня» [[9](#_n_1_1_009)]. Станиславский писал о ней: «<…> все собрались, и была беседа с Владимиром Ивановичем. Дельная и толковая». Немирович-Данченко тоже был доволен, что Станиславский хочет «следовать» его «литературному плану постановки».

Немирович-Данченко неожиданно для себя прочитал пьесу по-новому. Давным-давно, в 1881 году, когда он напечатал в «Русском курьере» рецензию на ее постановку в Малом театре и в Театре близ памятника Пушкину, пьеса казалась ему скучной. Он даже считал, что она устарела, потому что «в ней нет решительно ничего, что бы могло придать ей долю общественного интереса». Из главных женских ролей — Вера и Наталья Петровна — он предпочитал тогда Веру как более затрагивавшую своей судьбой чувства зрителя. Теперь Немировичу-Данченко хотелось, чтобы в первую очередь была раскрыта «эта буря женского сердца, сердца женщины той эпохи, того воспитания, рвущегося к свободным радостям».

Он понял, что Беляев и Верочка уже не должны быть в центре спектакля, и потому забрал у Станиславского Горева, только что сыгравшего в «Ревизоре» Хлестакова, к себе в «Анатэму» на роль Наума. Взамен рекомендовал неоперившихся Болеславского и Готовцева. Станиславский согласился. Когда же Немирович-Данченко предложил вместо Коонен на роль Верочки ничем не примечательную тогда Кореневу (ее знаменитые {13} роли в спектаклях по романам Достоевского были еще впереди), Станиславский, как пишет Стахович, «задумался, спорил все с меньшей энергиею» [[10](#_n_1_1_010)] и тоже согласился.

Между началом работы Станиславского с Добужинским и первой беседой в театре о «Месяце в деревне» пронеслось лето. Станиславский провел его бодро, а Немирович-Данченко, как уже с ним бывало, вяло и без удовлетворения. Оба при этом работали творчески.

Станиславский продолжал усовершенствовать классификацию приемов работы актера по направлениям. Рукопись, над которой он трудился в Виши и Сен-Люнере, он назвал «Направление в искусстве»[[1]](#footnote-2). Это бесспорно те самые мысли, что грели его летом вместе с курортным солнышком. Они же лягут в основу его работы с актерами над «Месяцем в деревне», перед которой будет недоумевать Немирович-Данченко.

«Первое направление» Станиславский называл «искусством психологического переживания», «второе» — «искусством эстетического воплощения», «третье» — «искусством техники воздействия» [[11](#_n_1_1_011)]. Из этих трех направлений в их искаженном виде возникло, по мнению Станиславского, и ремесло. «Ремесло — не искусство <…>» [[12](#_n_1_1_012)], — писал он.

Эта классификация впоследствии будет им уточняться: второе и третье направления сольются в одно — в «искусство представления». Оно станет противоположно «искусству переживания». Пока же Станиславский думает так и старается максимально выявить различия направлений, хотя и понимает, что на практике они прихотливо смешиваются.

Он объясняет механизм «искусства психологического переживания». При нем артист научается управлять «душевной техникой» [[13](#_n_1_1_013)], вызывать в себе по желанию «психологические процессы творчества» [[14](#_n_1_1_014)]. Станиславский дает формулировку того, что же есть «переживание» согласно его теории. Это «искусственное {14} возбуждение таких душевных и телесных ощущений и доведение их с помощью повторения и привычки до естественного состояния — и называется переживанием роли» [[15](#_n_1_1_015)]. К владению «душевной техникой» поведет Станиславский актеров на репетициях «Месяца в деревне».

Рукопись лета 1909 года включает размышления, близко подводящие к решению проблемы различия переживаний на сцене и в подлинной жизни. Проблема эта будет всегда как дамоклов меч висеть над «системой» Станиславского, являясь источником для дискуссий.

По Станиславскому, «иллюзия», созданная воображением при помощи творческой воли, становится «как бы второй душевной натурой артиста» [[16](#_n_1_1_016)] во время переживания им роли. Этим рассуждением Станиславский ни в коем случае не допускает знака равенства между переживанием на сцене и в жизни. В том, что он уравнивает эти переживания, его обвинит в недалеком будущем Ф. Ф. Комиссаржевский в своей книге «Творчество актера и теория Станиславского».

Тем временем Немирович-Данченко, отдыхая в Ялте, пытался снова и снова написать пьесу. И хотя ему казалось, что пишет он «с большим аппетитом», заставить себя работать он не смог. Пьеса осталась в замыслах и набросках на страницах рабочей тетради.

«Очень хорошую роль» в ней он предназначал Станиславскому. Как и прежде, Станиславский приветствовал намерение Немировича-Данченко, верил в «успех» его пьесы и соглашался принять участие в будущем спектакле. «Играть не хочется, — писал он, — но в Вашей пьесе буду с удовольствием, если не состарюсь совсем к тому времени».

Кого из персонажей Немирович-Данченко предназначал Станиславскому, конечно, утверждать трудно. В тексте, который он называл «*скелетом* пьесы» [[17](#_n_1_1_017)], угадываются психологические наблюдения, наталкивающие на мысль, что они навеяны образом самого Станиславского, каким его во многих чертах воспринимал Немирович-Данченко.

Единственное несходство — это невзрачность героя. Знакомые же черты, мелькавшие в высказываниях Немировича-Данченко, взяты для пьесы в усиленных дозах. Незаурядный характер Станиславского не мог не увлекать в Немировиче-Данченко драматурга.

«Воля жестокая, настойчивая, я так хочу, я в это только и верю — развита в нем страшно» [[18](#_n_1_1_018)], — пишет он о герое своей {15} пьесы. Трудно отрицать, что такая творческая воля не характеризовала Станиславского. «Настойчивость чудовищная — отравит жизнь всем, если не удается, если ему мешают. Его воля давит хотения других, как бы ни были безумны его желания. И тысячи настроений в его достижениях» [[19](#_n_1_1_019)], — разве не в подобном деспотизме упрекал Немирович-Данченко Станиславского к этому времени уже не раз? А «тысячи настроений» — это ли не «капризы» Станиславского, так раздражавшие его?

«Он сам по себе, его не люди толкают и ведут. Ведет его судьба и что-то, что сидит в нем, его хотения, его страсти» [[20](#_n_1_1_020)] — разве это не об одиночестве Станиславского, которое, несмотря на окружение его людьми, популярность, успех и прочие дары, всегда какой-то печалью проглядывает, как у людей с предназначением свыше?

Предназначение — обреченность. Быть может, единственный раз оно пало на человека с такой профессией, как у Станиславского. Он явился тем, кто должен был перевести искусство театра, любимое, но все же второстепенное рядом с литературой и живописью по причине своей мимолетности, в высшую категорию, граничащую со сферами научного и философского познания человека.

Далее у Немировича-Данченко дано подобие портрета счастливого Станиславского: «А когда делают по‑его, он обаятелен, очаровывает, подкупает лаской, услужливостью» [[21](#_n_1_1_021)]. Двойственность впечатления, производимого взятым в герои характером, Немирович-Данченко собирается передать тем, что одни люди называют его «дьяволом», а другие — «божественным». Конечно, сравнение этого образа с образом Станиславского может показаться непозволительной натяжкой. «Дьяволом» Станиславского никто не называл, но был по крайней мере один случай, когда самому Немировичу-Данченко захотелось назвать его «чудовищем».

Отдавать эту роль Станиславскому было невозможно. Не может прототип играть свой портрет. Но также эта слишком прозрачная роль не могла быть сыграна никем из Художественного театра. Что если власть портретного сходства, в которую попал Немирович-Данченко, и послужила препятствием к написанию пьесы?.. Оттого при всем «аппетите» и не работалось.

По рукописи видно, как тесно эти наброски соприкасаются с его мыслями о Художественном театре, с критическим на него взглядом. На следующем листе его рабочей тетради идет запись, {16} озаглавленная «Падение *идеального* в Художественном театре» [[22](#_n_1_1_022)]. Она находится в единой цепи с речью Немировича-Данченко 8 мая об «Анатэме» и его июльскими письмами к Станиславскому. Этими мыслями и чувствами он живет и мучается весной и летом 1909 года. Они виновники его вялости и пессимизма. Он ощущает гибельный разрыв между идеалами и подлинной жизнью художника, а между тем одно неминуемо определяет другое. Слова его звучат, как манифест:

«Без идеального нет искусства. Фотография не искусство.

Только путем художественного воспроизведения идеального искусство имеет право на внимание серьезных людей. В противном случае — оно забава для праздных.

Поэтому, когда вы беретесь за постановку пьесы, вы прежде всего должны прислушиваться к голосу идеального.

Вы можете рисовать и пошлость, и грубость, но только с высоты идеала. Без его света грубость и пошлость падут на ваши головы, и вы не будете иметь право считаться властителями дум» [[23](#_n_1_1_023)].

А дальше Немирович-Данченко явно обрушивается на своих коллег по театру: «Довольно искусства! Воспитывайте ваши души!» [[24](#_n_1_1_024)] Наиболее ушедший в само искусство есть, конечно, Станиславский.

Последующие слова обращены не к нему, а к тем, кто застрял в обывательской среде. «Снимите маски! Бросьте шарлатанство! — призывает Немирович-Данченко. — Живите дома и за кулисами, как хотите, но на сцену вы можете идти только с самым идеальным вашей души.

Фарисеи, прикрывающие почтительностью перед идолом свое душевное убожество.

Жалкие кроты, объясняющие лицемерием всякий героический порыв и чистоту душевных стремлений.

Это написано в часы моего уединения, вдали от вас, но беспрерывно около вас. Написано скорбью и слезами.

Легче написать, чем прочитать. Для того, чтобы прочитать, нужно мужество хирурга, решившегося на смертельную операцию» [[25](#_n_1_1_025)].

Страшные слова. Ненужная операция, слава богу, Немировичем-Данченко не была сделана. Не было событий в театре, какие бы ее оправдали. Его состояние напоминает состояние Станиславского в ноябре 1907 года из-за ссоры двух актрис — Германовой и Гзовской, когда он подавал заявление о выходе из директоров Художественного театра.

{17} И вот теперь Немирович-Данченко, пораскинув репертуар будущего сезона и особо не надеясь на своевременные премьеры «Месяца в деревне» и «Гамлета», нашел выход в подкреплении дел выпуском «страхующей» пьесы, скромной, но верной. Он выбрал «Эллиду» («Женщину с моря») Ибсена. Он было написал об этом письмо-доклад Станиславскому, но не отправил. А причиной его нерешительности была «та закулисная дребедень, которая под флагом пресловутой “этики” начинает управлять» [[26](#_n_1_1_026)] театром.

Немирович-Данченко не осмеливался сказать, что главную роль в пьесе хочет отдать Германовой. Он подозревал, что это поймут неправильно: как покровительство ей, а не его директорскую заботу о сезоне. Подобное отношение окружающих к его увлечению Германовой было для него проявлением их «уксусной морали» и «фарисейства», опасным фактом «падения идеального в Художественном театре» [[27](#_n_1_1_027)]. Он писал: «<…> когда я в это вдумываюсь, то у меня, — как пульс в висках, — бьется мысль: если бы я был со средствами, я ушел бы из театра» [[28](#_n_1_1_028)].

Неотправленному письму-докладу Немировича-Данченко Станиславскому предшествовало несколько порванных писем к нему. Только 24 июля 1909 года он решился раскрыть перед ним свои «бунтующие мысли» [[29](#_n_1_1_029)]. «Знаете, Константин Сергеевич, — иногда я чувствую себя досягаемо выше *со всеми моими грехами и ошибками*, что мне доставляет даже радость не бороться» [[30](#_n_1_1_030)], — признавался Немирович-Данченко Станиславскому. Он открылся только потому, что в его письме услышал «братский» тон, некогда связывавший их «короткими, но сильными периодами» [[31](#_n_1_1_031)].

Станиславский отвечал ему в тот же день, как получил это письмо. Оказывается, и он порвал написанное Немировичу-Данченко, а теперь откликается на его откровенность. «Да и я мог бы чувствовать братские чувства, если бы не что-то, что постоянно мешает нашим отношениям, искренним и добрым, — писал он. — Есть вопросы, кот[орых] трудно касаться даже братьям. Говорить все — не всегда можно, — не договаривать — все равно, что лгать» [[32](#_n_1_1_032)].

Станиславский напоминал, что «весною» сказал о Германовой «все» и тогда Немирович-Данченко согласился с тем, что Агнес в «Бранде» вовсе не ее роль. Он считал, что члены Правления, какие бы они ни были, способны были бы справедливо проголосовать, исходя из соответствия роли исполнительнице, {18} новое предложение Немировича-Данченко об Эллиде.

О главном препятствии, мешавшем Немировичу-Данченко работать открыто, Станиславский написал коротко и с сожалением: «По поводу этики нашей труппы, — я ли не кричал! Теперь остыл. Устал» [[33](#_n_1_1_033)]. Не замечать же этого не мог и записывал все нарушения этики в записную книгу. Они составляли там длинные реестры. Часто упоминается в них и Германова, которую Станиславский никак не считал образцом артистического поведения. Его возмущало, что она афиширует расположение к себе Немировича-Данченко: «Хвастается, что Немирович сидел у нее до 6 часов».

Тревожащие ноты летней переписки подталкивали к немедленному свиданию. Как только Станиславский приехал домой, Немирович-Данченко сейчас же пришел к нему. Оба описали женам первую встречу.

Станиславский: «Пришел к обеду Владимир Иванович. Постарел, спокоен и вял. Пошли подробные отчеты. <…> В 10 часов Владимир Иванович ушел. Я проводил его пешком. Тепло. Вернулся и пишу тебе».

Немирович-Данченко: «Вчера приехал Конст. Серг., и вечер я провел с ним на его балконе. Выглядит он хорошо. <…> Тон у него ладный».

В этом «ладном» тоне им удалось поговорить и о Германовой. Немирович-Данченко уже не настаивал на драматической роли для нее, думал о комедийной, «говорил хорошо и соглашался» со Станиславским, что для Эллиды у нее «нет обаяния, а роль вся на нем». По крайней мере Станиславский думал, что его убедил. Окончательное же решение включения «Эллиды» в репертуар они отложили.

Станиславский не ошибся в том, что Немирович-Данченко показался ему вялым. Тот и сам замечал за собой перемену настроения: «В театре тихо, вроде как бы вяло. Я не оживляю ни дела, ни труппы. Ленив стал для этого» [[34](#_n_1_1_034)]. Немирович-Данченко хотя и составил летом личный план работ, взвалив на себя кучу дел и по репетициям «Анатэмы», и по обновлению народных сцен старых спектаклей, и по школе, и по филиальному отделу, и по Правлению, и по предстоящему перезаключению договора Товарищества и его устава, кажется, уж все предусмотрел, не забыл ни одной мелочи, где нужен был его глаз и руководство, а все не мог увлечься, войти в созидательный {19} ритм. В письмах к жене он жаловался на свое нерабочее состояние.

С его слов, у Станиславского создалось впечатление, что постановка «Анатэмы» застряла и что «ждут» его, «как подстежки». Но Станиславский подстегивать не стал. Дневник репетиций «Анатэмы» свидетельствует, что он ни разу не приходил помочь. Приступив к репетициям «Анатэмы» 2 августа 1909 года, Немирович-Данченко только 27 августа почувствовал себя «оживленнее, горячее» [[35](#_n_1_1_035)]. Через два дня для него «наступила полоса надежд» [[36](#_n_1_1_036)]. Наконец, 19 сентября состоялась пробная генеральная репетиция, на которую зван был Станиславский. Немирович-Данченко с гордостью сообщал Л. Н. Андрееву об его одобрении увиденного. Среди примет будущего успеха постановки он называл одну близкую поискам самого Станиславского: «<…> мне удалось добиться *общего* переживания, глубокого, простого и ритмичного» [[37](#_n_1_1_037)].

То ли Немирович-Данченко не совсем так понимал «переживание», то ли Станиславский смотрел на это сложнее. Ему никогда не удавалось одним толкованием пьесы вызвать «переживание». Поистине для него стало бы триумфом, если бы оно охватило всех, было бы «общим». Он добывал «переживание» крупицами, воздействуя своими методами на природу творчества, как на функцию психофизиологии человека. Иллюстрацией тому служат томительные, часто бесплодные репетиции «Месяца в деревне», шедшие параллельно репетициям «Анатэмы».

Немирович-Данченко предсказывал, что Станиславского «хватит не надолго» и что он от условленного между ними плана «свернет живо на искажение Тургенева».

В режиссерском сотрудничестве Станиславского и Немировича-Данченко «Месяц в деревне» — один из наглядных примеров полемики «действенного» театра с «литературным», переживания с толкованием.

В сезоне 1909/10 года, когда рождался «Месяц в деревне», Станиславский писал: «Я стремлюсь, мечтаю и ценю только театр “*переживания*”, только ему хотел бы служить, только для него готов мириться с тяжелой жизнью театрального деятеля». Он не спорит с тем, как Немирович-Данченко трактует пьесу и ее героев, но отстаивает свой прием художественного воплощения. Он упраздняет до минимума мизансцены и сосредоточивает действие на переживаниях и интонациях исполнителей.

{20} Когда Немирович-Данченко, просмотрев репетицию «Месяца в деревне» 16 сентября, высказал «главное» пожелание, чтобы спектакль окутывала «тургеневская дымка», то Станиславский, не отвергая его совета, думал осуществить его методами своей «системы». Он пытался сделать это при помощи переживания, а не стилизации. Он предложил артистам скрывать нажитые чувства. Вместе с тем он был почти убежден, что им это не под силу. Даже Книппер-Чехова не сможет этого сделать. «Мы, однако, стали пробовать», — писал он в «Краткой истории постановки. На память для справок и назидания». Результат был плачевный: «Вместо дымки появилась сентиментальность, театральность, неискренность и грубое прямолинейное непонимание психологии человека».

Станиславский не мог искать абсолютного тождества своей постановки пьесе Тургенева. Он считал, что театр должен пользоваться иными средствами, чем драматург. В той же рукописи «Направление в искусстве», над которой работал летом 1909 года, он писал, что в искусстве переживания артисты «пользуются произведением поэта как темой для своего творчества и выполняют его не менее самостоятельно, чем сам поэт, но только не в словесной, а в образной форме. Поэт творит в словах и строках, а драматический артист — творит без слов и между строк. При этом происходит взаимное дополнение и полное слияние творца-поэта с творцом-артистом» [[38](#_n_1_1_038)].

Слова Станиславского являются точной фиксацией того, что он сам делал в роли Ракитина в «Месяце в деревне». Это можно себе отчасти представить по его режиссерским комментариям. Предварительно надо отметить, что комментарии Станиславского утратили черты режиссерского плана постановки. Теперь это записи в отдельной от пьесы тетрадке. Сохранена еще только нумерация комментариев, связывающая их с текстом пьесы. В третьем действии врывается совсем неожиданное рассуждение о самих комментариях: «Ольга Леонардовна и Владимир Иванович смеялись надо мной, что я все записываю. Оба, и она в особенности, уверяли меня, что каждое слово и без записи ясно и не может не запомниться. Посмотрим. Пригодится ли эта запись Ольге Леонардовне, которая никогда ничего не помнит, а играет, как бог на душу пошлет».

Станиславский не имел какой-либо оригинальной трактовки Ракитина. Купюры в роли, как и во всей пьесе, он целиком доверил Немировичу-Данченко и был недоволен, что тот почему-то затягивает с ними. Эксперимент Станиславского заключался в том, чтобы сокращенный текст возместить переживаниями, {21} иными словами — драматурга заменить актером. В монологе Ракитина из второго действия он поставил задачей «сказать или сыграть без слов то, что подчеркнуто». Вместо сокращенных тургеневских слов и фраз должна была быть «тонкая игра»: «каприз», «Не начинаю ли я надоедать ей?», «Признаюсь, мое положение довольно смешно… почти презрительно», «Ну, полно! Вон весь этот вздор из головы!», «Как она ловко уязвила меня…», «Мои “изысканно-счастливые” выражения…», «Этот русский учитель… Она мне часто говорит о нем», «Неужели, она…» Ракитин впервые подозревал, сомневался и ревновал. Станиславский актерскими средствами подробно передавал гамму написанного Тургеневым переживания. Такого самостоятельного актерского творчества «между строк» драматурга всегда и добивался Станиславский.

Свою режиссерскую работу над постановкой Станиславский сравнивал в это время с «гипнозом», управляющим «самочувствием актеров». При этом мизансцены были ему не интересны. Он считал, что в параллельно создаваемом Немировичем-Данченко спектакле «Анатэма» мизансцены служат только тому, чтобы «сухость пьесы» была «оживлена» переживаниями. «Действенный» театр Станиславского брал верх над «литературным» театром Немировича-Данченко.

Тот конфликт, который возник у Леонида Андреева с Художественным театром при постановке «Анатэмы», как раз и вышел из-за того, что Немирович-Данченко не смог соблюсти принцип верности автору во всей неприкосновенности и отклонился от заветов «литературного» театра к самостоятельному режиссерскому творчеству.

Во-первых, он сделал несколько купюр в картине смерти Давида Лейзера, раздосадовавших Андреева. Во-вторых, все-таки перевел пьесу с языка Андреева на язык Художественного театра. Отчасти это вышло непроизвольно, отчасти сознательно. «Или не ставить пьесу, или проникнуться автором», — для начала отважно заявил Немирович-Данченко на беседе об «Анатэме» 8 мая 1909 года. «Проникновение в образ, в идею автора» он провозгласил «выше» задач «сценической формы». Но тут же признал в таком подходе некоторое разногласие.

От таланта Леонида Андреева на него веяло холодом, а ему хотелось говорить «о проливании слез над нищетой и любвеобильным сердцем». Он надеялся, что все же найдет ноту андреевского сочувствия в его философской приподнятости. Поэтому он хотел показывать действительность двояко: и символической {22} и реальной обрисовкой. У героев должны быть «простые жизненные переживания» [[39](#_n_1_1_039)] и «подъем их только в душевном подъеме актера, в общем наладе его души» [[40](#_n_1_1_040)]. Немирович-Данченко чувствовал себя на правильном пути. «Я не люблю хвалить раньше времени, но не могу удержаться от чувства большого удовлетворения», — писал он Андрееву за две недели до премьеры, приглашая его приехать к окончанию работы.

В спектакле же вышла чересполосица: картины более условные перемешались с более реальными и даже бытовыми. Простота и жизненность чувств привели к тому, что библейское древнейшее начало превратилось в еврейский быт и акцент, как было отмечено после премьеры в «Раннем утре».

Приехавший Андреев счел свою пьесу до некоторой степени искаженной и не обременил себя деликатностью поведения. «Он не добр к нам, — сразу почувствовала исполнительница роли Суры Н. С. Бутова. — Говорит, что он написал героическую трагедию — а о нас, о том, что мы делаем, он не говорит ничего» [[41](#_n_1_1_041)]. О недовольстве Андреева постановкой информировала пресса. «Обозрение театров» писало: «После первого представления, не зайдя за кулисы, он уехал из театра» [[42](#_n_1_1_042)].

Однако трещина между ним и театром, расширяемая газетчиками, тоже не понравилась Андрееву. Творческую связь с театром такого реноме, как Художественный, он разрушать не хотел. Он считал этот театр единственным в своем роде и понимал главную причину его неповторимости: «<…> такая удивительная и гениальная комбинация, как Немирович и Станиславский, бывает раз в сто лет!..» [[43](#_n_1_1_043)] Андреев решил поправить отношения. Он попросил критика А. А. Измайлова опровергнуть в «Русском слове» слухи об его недовольстве спектаклем, так как это подход мелкий. Дело не в недовольстве, а в некой точке принципиального разногласия с театром. Оно не только из-за «Анатэмы», но и вообще. Сам же Андреев не хотел касаться этой темы в прессе.

Немирович-Данченко, понимавший цену тому, что «Анатэма» поставлена Художественным театром, был обижен поведением Андреева на премьере и в письме к жене назвал его «зазнавшимся хамом». «Впрочем, — продолжал он, — я человек мягкий и долго думать о том, что он хам — не могу…» [[44](#_n_1_1_044)].

Его занимала проблема: почему всякий раз появляется трещина между театром и Андреевым? Ведь подобное было и при постановке «Жизни Человека». Когда ему показалось, что он докопался до истины, он написал Андрееву письмо. Внешняя {23} причина разногласий была проста: никто из них не хочет подчиниться друг другу. Сложнее было то, что таилось в глубине: «Есть в Ваших драмах нечто, чего Художественный театр не может выполнить. И потому, что не может, и потому, что не хочет». Немирович-Данченко не договаривал, чего не хочет выполнять Художественный театр. Дело, скорее всего, заключалось в том, что, взяв пьесу к постановке ради внесения будоражащей ноты в репертуар МХТ, Немирович-Данченко не хотел переменять художественного направления, говорить языком андреевского разрушительного пафоса.

Недоговоренное было высказано через несколько лет, в домашней обстановке. Случилось это 14 октября 1916 года, когда собрались на квартире у Немировича-Данченко вместе с Леонидом Андреевым. Содержание разговора, как обычно, записал в дневнике Лужский. Тогда Андреев упрекнул, что театр ценит в нем не то, что он сам в себе ценит. Театр не принимает, когда, говоря образно, он входит через окно, а не через дверь. Андреев любит в себе бунтаря и дебошира, а театр этого боится (надо понять, что боится и в художественном, и в общественном плане). Вероятно, присутствующие этого не оспорили.

Когда в 1921 году Немирович-Данченко, главный и единственный сторонник Андреева в Художественном театре, узнал об его кончине, то подумал, «что он симулирует смерть, это на него так похоже». Немирович-Данченко пытался заинтересовывать театр содержанием андреевского творчества, но вопрос его формы всегда бывал каким-то отпугивающим препятствием к этому.

Не только как драматург, но и как личность Андреев не прижился в Художественном театре, как не вписался в него и своим эпатирующим обликом. Он возник там человеком в черной бархатной куртке без белого воротничка, иногда не совсем трезвым. В Художественном театре раз и навсегда было невозможно без белого воротничка, не только в буквальном, но и в переносном смысле слова.

Конечно, опыт с Леонидом Андреевым не поколебал концепции Немировича-Данченко относительно «литературности». Он продолжал волноваться о том, будет ли она соблюдена в «Месяце в деревне». «С Тургеневым не очень-то зашарлатанишь» [[45](#_n_1_1_045)], — с тревогой писал он, озадаченный, чем занимаются на затянувшихся репетициях. Наконец 31 октября 1909 года Немирович-Данченко был приглашен посмотреть второе и третье действия. Перед этим показом он колебался, говорить {24} ли ему правду, если сбудется его мрачный прогноз. В случае выступления с критикой он должен был бы помочь выбраться на правильный путь, а ему не хотелось принимать участия в работе.

После репетиции он высказал какие-то замечания. Суть их в Дневнике репетиций отмечена не была, и потому, как он вышел из положения, неизвестно. От жены он не скрыл своего крайнего разочарования во всем, кроме декораций Добужинского, игры Болеславского и Кореневой (Беляев и Верочка) и самого Станиславского («Очень терпим»). «Играют хуже, чем полтора месяца назад, — писал он. — Что они делали это время — никак не могу обмозговать!»

Он сравнивал со своими впечатлениями от 16 сентября, когда Станиславскому даже показалось, что «он остался очень доволен». Немирович-Данченко делал вывод, что большим количеством репетиций Станиславский убил ту свежесть, какая была в исполнителях полтора месяца назад.

Станиславский никак бы не согласился с Немировичем-Данченко, что большое число репетиций вредно. Он считал ремесленной работой, когда после десятка-двух репетиций, выучив текст и мизансцены, не знают, что же еще делать дальше. Станиславский пришел к выводу о «необходимости двухсот репетиций для одной пьесы». Кстати: Немирович-Данченко поставил «Анатэму» за восемьдесят девять репетиций, а Станиславский «Месяц в деревне» — за сто одиннадцать. Разница в двадцати двух репетициях составляет почти целый месяц работы.

Время, которое Немировичу-Данченко было непонятно на что тратится, Станиславский тратил на то, чтобы учить актеров владеть сценическими переживаниями сознательно. Целью Станиславского было сделать неувядаемой именно ту свежесть актерского сиюминутного творчества, которую Немирович-Данченко посчитал уничтоженной. Она действительно ослабевала и на репетициях, и на спектаклях.

Еще в феврале 1909 года на семьдесят восьмом представлении «Синей птицы» Сулержицкий с тревогой обратился к труппе. «Спектакль ужасен, — записал он в Протокол, — говорю это без всякого пафоса и восклицательных знаков. <…> Каким образом поддержать художественность исполнения пьесы, идущей так много раз, как “Синяя птица”? <…> Это вопрос будущности Художественного театра и даже, может быть, его существования» [[46](#_n_1_1_046)]. Сулержицкому было ясно, что театр сейчас, как «фабрика в полном ходу», и его мучили вопросы: «Разве {25} это не страшно? Для чего все это? Где жизнь? Как ее вернуть?»

Станиславский тотчас же откликнулся на призыв Сулержицкого:

«Протокол прекрасно выражает мои муки и опасения. <…> И странно… Лев Антонович ни одним словом не упрекает в нерадении, в отсутствии дисциплины, в нежелании — напротив. Значит кроме дисциплины и порядка есть что-то другое, что может подтачивать художественное дело.

Есть ремесло актера (представление) и есть искусство переживания. <…>

Надо уметь *заставить* себя переживать» [[47](#_n_1_1_047)].

После этого состоялись четыре беседы Станиславского «с труппой о драматическом искусстве» и «этике театра» [[48](#_n_1_1_048)]. Дневник репетиций присутствия Немировича-Данченко на этих беседах не отмечает. Однако мнение Немировича-Данченко о «системе» было известно Станиславскому и без того, чтобы тот высказывался на этих беседах. Оно записано Станиславским в записную книжку: «Немирович резюмирует мою систему так: открыть двери к искреннему чувству человека-актера и воспользоваться и применить те из его чувств, которые родственны художественному образу, роли». Станиславский это толкование Немировича-Данченко никак не комментировал.

На самом деле оно отличается тем, что раскрывает практику режиссера, который отбирает готовые переживания для спектакля, имея в виду его литературную основу. В тот период Немирович-Данченко подчеркивал: «Я, как режиссер, готовлю рисунок углем, а не красками. Я могу растолковать по-своему психологию данной сцены, а краски будут в руках: актера, декоратора, бутафора и т. д.» [[49](#_n_1_1_049)]. Таким образом, «введя» актера в пьесу, он ждал урожая «на двадцатом, тридцатом или на семидесятом представлении пьесы», когда в актере проявится «истинное, часто бессознательное, творчество» [[50](#_n_1_1_050)].

Станиславский наблюдал, что во время показов на репетициях Немирович-Данченко «производит впечатление только правильным рисунком роли» и что сила его в том, что у него «всегда ясная психология». Для Станиславского это был только один из способов работы, не очень надежный. Он сам, бывало, ему следовал, когда не хотелось играть. Тогда воспроизведение рисунка роли волей-неволей затягивало и вызывало переживание. Лужский тоже пользовался советом Немировича-Данченко: «Если не зажилось — вникать» [[51](#_n_1_1_051)]. Однако понимание роли не гарантировало, что переживание обязательно {26} наступит. Поэтому Станиславский искал приемы с гарантией и обучал других владеть ими.

Затруднения, препятствия, остановки в работе над «Месяцем в деревне» происходили оттого, что исполнители находились на полпути от закоренелых привычек к методу Станиславского. Станиславский же постоянно подносил им новые открытия в психологии творчества, и если актеры вчера научились управлять «аффективной памятью», то сегодня этого было недостаточно: их подстерегал какой-то пугающий «круг».

Помощник режиссера записывал в Дневнике репетиций, что в «кругах» [[52](#_n_1_1_052)] укреплялись или добивались их перемен. Станиславский помечал в записной книжке: «Учить мысли, а не слова и в кругу внимания думать только о них». О «кругах» переписывались, испытывая «смущение великое» [[53](#_n_1_1_053)], Стахович с Немировичем-Данченко, Леонидов с Книппер-Чеховой. Леонидов, увидев хорошую актрису в рейнхардтовской постановке «Двенадцатой ночи», острил: «Вот уж действительно “круг”. По-моему, Костя с кругом путает! Ведь круг — это не что иное, как талант. По-моему, талантливый человек всегда — в кругу».

В каждой шутке — доля истины. Талантливый человек и правда в кругу, но не всегда. Станиславский пытался научить быть в «кругу» всегда, и в его записной книжке есть помета, что именно «Леонидов не может сосредоточиваться», то есть входить в «круг». Для Станиславского «быть в кругу» означало «быть во власти одного преобладающего желания».

Но не только этого требовал Станиславский. Он различал еще «темп и ритм» пребывания в «кругу» в чеховской или тургеневской пьесе. В отличие от неторопливого общения исполнителей между собой в пьесе Чехова он учил их «быстро менять объекты общения», репетируя «Месяц в деревне». Помимо прочего это был его прием помнить об авторе.

Первые пробы «системы» на репетициях «Месяца в деревне» окрылили Станиславского. Он писал, что «система делает чудеса, и вся труппа на нее накинулась». Это оказалось большим преувеличением. «Система» давалась исполнителям в застольном периоде, но когда они перешли на сцену, все пошло на спад. «Все потеряли, — записывает Станиславский. — <…> Враги моей системы каркали, говорили скучно, понижали тон репетиций». Примерно за месяц до премьеры Станиславский с огорчением смирился: «О кругах и приспособлениях никто и не говорил. Как-нибудь бы сляпать». Это была уже заключительная стадия черновых генеральных репетиций.

{27} Самое большое страдание доставляла ему Книппер-Чехова. Станиславский знал, что она не любит его «системы». Только профессиональная дисциплинированность подчиняла ее новым требованиям. Намечались даже успехи: она «забывала свою ужасную сентиментальность и театра[льность]». Под руководством Станиславского она уже сочиняла «Схему любви» [[54](#_n_1_1_054)], а он рисовал ей на том же листке эту схему знаками своей «системы», означающими процессы повышения и понижения энергии, зрительной и слуховой, сосредоточенности и рассеянности. И вдруг ее оставила всякая работоспособность. После ряда ее неудач Станиславский ушел с репетиции. И сколько ни пытались снова, ничего не достигали и позвали Немировича-Данченко.

Он было помог, но нервы Книппер-Чеховой сорвались, и, испугавшись ее слез, он тоже ушел с репетиции. Немирович-Данченко не хотел создавать путаницу из своих и предъявляемых Станиславским требований. Ведь Немирович-Данченко ждал от Книппер-Чеховой одновременного проявления и радости, и печали в душевном состоянии Натальи Петровны, а Станиславский хотел попеременной борьбы надежд и отчаяния.

Станиславский видел здесь разницу методов работы с актером свою и Немировича-Данченко. Он обратил на это внимание еще в 1905 году при постановке ими «Привидений». Тогда он уже критиковал желание Немировича-Данченко, чтобы актеры сразу давали гамму чувств. Станиславский считал, что это утяжеляет элементарные чувства, с которых следует начинать.

Немирович-Данченко предвидел, что у Книппер-Чеховой мало что получается, так как считал роль Натальи Петровны для нее неподходящей. Несмотря на то, что помогавший по режиссуре Москвин предложил передать роль Германовой, Немирович-Данченко восстал, чтобы так «убивать» Книппер-Чехову, а Станиславский послал ей цветы и письмо, полное веры в ее талант и профессиональное мужество.

Свои горячие уговоры Станиславский подогревал пробуждением в Книппер-Чеховой чувства конкуренции: «Не отдавайте театра в руки бездарной авантюристки, не уступайте своего трона. Служить Вам, настоящему таланту, — я готов, но я не в силах оставаться в деле, где будет царить пошлость» [[55](#_n_1_1_055)].

Начались ежегодно отмечаемые Немировичем-Данченко «ноябрьские смуты» [[56](#_n_1_1_056)]. Станиславский был резок, потому что решил, что Германова угрожает не только Книппер-Чеховой, {28} но и Лилиной. Отсюда его слово «авантюристка». К Протоколу заседания Правления МХТ 14 ноября 1909 года с постановлением, что Германова, в прошлом сезоне заменившая по болезни Лилину в роли Элины в спектакле «У царских врат», имеет теперь право сыграть два спектакля в качестве дублерши, Станиславский написал «Особое мнение». Он не признавал такого правила дублирования ролей. Его мнение было учтено, и Германова больше никогда Элину не играла.

Немирович-Данченко с неохотой посещал репетиции «Месяца в деревне» и все собирался бросить их «на произвол» [[57](#_n_1_1_057)]. Кроме беседы 20 августа он побывал всего десять раз за все время работы над постановкой. Играя Ракитина, Станиславский вынужден был надолго покидать режиссерский столик, и без глаза и совета Немировича-Данченко ему трудно было обойтись. Немирович-Данченко находил, что Станиславский «совершено растерялся» [[58](#_n_1_1_058)], «трусит хуже мальчишки, взялся не за свое дело» [[59](#_n_1_1_059)] и демонстрирует отсутствие убеждений (очевидно, «литературных») и что на репетициях «вообще никогда не проявлялось в такой степени банкротство многого, что есть» [[60](#_n_1_1_060)] в Художественном театре. Хотя Немирович-Данченко Станиславскому «объявил, что нечего и думать об успехе, дай бог, чтоб как-нибудь пронесло спектакль», он воспрепятствовал отложить выпуск «Месяца в деревне».

Работа Станиславского шла к завершению. Он записывал: «Однако на сцене нам иногда становилось уютнее». Своя публика из работников театра, допущенная на репетиции, способствовала уверенности исполнителей, и наступил перелом. Вторая генеральная репетиция переубедила и Немировича-Данченко, который подбодрил Станиславского возникшей у него надеждой на «несомненный успех» и даже «эру в театре». Это произошло 4 декабря 1909 года, а 7 декабря была публичная генеральная.

О ней как о важном театральном событии информировал «Голос Москвы»: «За режиссерским столом, помещающимся среди партера, председательствовал В. И. Немирович-Данченко. <…> Тут же за столом сидит руководитель труппы Малого театра А. И. Южин» [[61](#_n_1_1_061)]. В первом ряду репортер заметил П. Д. Боборыкина, а О. О. Садовскую с семьей — в ложе. Присутствовал Валерий Брюсов и все артисты Художественного театра, среди которых особое внимание привлекал Качалов.

На следующее утро после этой генеральной Немирович-Данченко прочел в последний раз свои замечания исполнителям, а 9 декабря 1909 года состоялась премьера.

{29} «Месяц в деревне» вышел, и споры о «литературном» и «действенном» началах его сценического воплощения перекочевали в прессу. Н. Эфрос начинал свою рецензию «Тургенев в Художественном театре» с фразы: «Именно — Тургенев, а не только “Месяц в деревне”» [[62](#_n_1_1_062)]. Эту полноту отображения он считал главным достоинством постановки. «Слово без песни. Тургенев и Станиславский» [[63](#_n_1_1_063)], — озаглавил свою рецензию от того же числа, что и эфросовская, Эм. Бескин. Он утверждал, наоборот, что в спектакле «за протоколом фотографии исчез “старый барин” Тургенев. Исчезла его мягкая акварель. Его живая душа. Его песня». Ему казалось, что вместо Добужинского постановке надобен был бы Левитан и, во всяком случае, савинский спектакль 1879 года в Александринском театре более отвечал Тургеневу. Не означает ли эта разноголосица в критике, что соперничество режиссера с автором относится к разряду вечных неразрешимых проблем эры режиссерского театра, а не только характеризует творческие споры Станиславского и Немировича-Данченко?

Статью Бескина Станиславский вырезал из газеты и наклеил в свою рабочую книгу, куда записывал и вклеивал то, что задевало его за живое. Пометок к статье он не сделал.

## Глава вторая «Художественный скит» — Согласие на Островском — Кандидаты в режиссеры — Критика Сергея Мамонтова — Внутренние обособления

Три «дела» (художественное, педагогическое, коммерческое), различаемые Немировичем-Данченко, два «направления» (литературное и действенное), указанные Станиславским, — подумать только: пять противоречий! — не смогли развалить Художественный театр. Получается, что уж не так грозны и враждебны они были друг другу, как, впрочем, и сами Станиславский с Немировичем-Данченко. Разногласия по отдельным поводам не мешали им дружно цементировать Художественный театр, как изнутри, так и снаружи. Самым крепким цементом являлись разного рода правила и очень строгий отбор впускаемых внутрь лиц.

Художественному театру перевалило за десять лет, и он уже никому не был в новинку. Но он был еще настолько любим и влиятелен, что легко создавал себе приверженцев в последующем артистическом поколении. Это подсказывало театру, {30} насколько следует опираться на устои собственного направления в искусстве, конкурируя с другими театральными течениями времени. Оттого-то, думая о прошедшем десятилетии и о будущем, Немирович-Данченко провозгласил: «Надо делать то, чем мы сильны» [[1](#_n_1_2_001)]. Этот девиз вообще консервативен, как бы ставит определенные рамки, но, с другой стороны, он практичен для укрепления дела. В этом противоречии МХТ будет жить дальше, приобретая, но и теряя одновременно.

Летом 1909 года Немирович-Данченко подметил изменение в духовной жизни современников: «Москва заволновалась открытием Северного полюса Куком. Я думаю, однако, что это волнение чисто спортивное, не научное. Вообще теперешнее время — время “спорта” всякого рода: атлетов, лошадей, аэропланов, путешествий, автомобилей…» [[2](#_n_1_2_002)]. Наблюдалось явное снижение духовности. Охватывающего влияния искусства и театра с литературой уже как бы не было в помине. А поздней осенью Немирович-Данченко разволновался новым признаком окружающего упадка: Малый театр, по его мнению, приваживал зрителей дешевым успехом. Ему стало обидно за театр своей молодости и вообще страшно. «И под этими впечатлениями, — писал он, — я, как никогда, думаю о том, что надо огородиться непроницаемой стеной, создать свой художественный *скит*, любить друг друга в строгости и преданности и служить своему богу, не позволяя себе даже прислушиваться к тому, что делается за стеной, где царит какая-то вакханалия всякого серединного, жалкого, ничтожного».

В марте 1910 года Немирович-Данченко вывесил строжайшее обращение к труппе, в котором запретил ее членам выступления на стороне «вплоть до исключения из театра» [[3](#_n_1_2_003)]. Он считал, что не окрепшей в искусстве Художественного театра молодежи это вредно, а «старики» и так жалуются на усталость. Особенно разгневан он был на появившихся внутри театра предпринимателей сторонних концертов и постановок. Росла тревога, что отобранные из отобранных художественники окажутся не в той среде. Пришлось быть еще строже. Станиславский же тем временем считал, что Немирович-Данченко либерален и допускает исключения.

В свете «художественного скита» еще труднее было решить вопрос о третьем режиссере, необходимом к имевшимся двум — Станиславскому и Немировичу-Данченко. Уже было ясно, что из Лужского самостоятельный режиссер-постановщик не получился, а из Москвина — не получается. В марте 1909 года на пороге МХТ появился вполне «свой» человек. Им был {31} Александр Акимович Санин, сгоряча покинувший Художественный театр вместе с Мейерхольдом в 1902 году. Тогда Станиславский был настроен против Санина, а Немирович-Данченко не хотел его отпускать. Причиной нерасположения Станиславского к Санину были его человеческие качества. Теперь ситуация складывалась наоборот. Станиславский простил Санину его характер, а Немирович-Данченко отнесся к его возможному возвращению без энтузиазма. Санин думал, что Немирович-Данченко просто уступает его Южину для Малого театра. Но отказ Санина от постановки в Малом театре ничего не изменил. Немирович-Данченко записал в рабочей тетради решение Правления на заседании 19 марта 1909 года: «*Санин*. На этот год не нужен. О следующем годе разговор надо вести заранее» [[4](#_n_1_2_004)]. В список «ошибок театра» Станиславский внес четырнадцатую запись: «не взяли» Санина[[2]](#footnote-3).

И все же в следующем сезоне, 1909/10 года до зарезу понадобилась незапланированная весенняя премьера. Вышедших в первой половине сезона премьер Немировича-Данченко («Анатэма») и Станиславского («Месяц в деревне») оказалось недостаточно для материальной прочности театра. Опять, как в прошлые сезоны («Стены», «Росмерсхольм», «У царских врат»), на выручку брошен был сам Немирович-Данченко. После того как Станиславский не согласился, чтобы третьей премьерой стала «Эллида» с Германовой, Немирович-Данченко предложил пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты» с Германовой на роль Мамаевой. Тем самым он не перечил мнению Станиславского о даровании Германовой: роль была характерная и комедийная.

В статье Любови Гуревич «За сценой Художественного театра» приведен рассказ Немировича-Данченко, объясняющий его выбор: «Драмы Островского — это совсем иная форма сценической литературы, чем, например, у Чехова, и некоторые особенности этой драматической техники ценны и должны будут войти в ту будущую *драму характеров*, которая народится же у нас когда-нибудь, — конечно, в совсем иных тонах и духовных перспективах, чем у Островского» [[5](#_n_1_2_005)]. Пока же ему хотелось приблизиться к этой далекой цели тем, что найти для пьесы «более глубокое и обобщенное истолкование» [[6](#_n_1_2_006)], «побороться» [[7](#_n_1_2_007)] со штампами постановки Островского. Размышляя о достоинствах {32} спектакля, он через несколько лет писал, что в нем «театр приблизился к тому чувству Островского, которое было свежо 40 лет назад и испарилось впоследствии». Иными словами, Островский должен был прозвучать так же жизненно, как он звучал для современников. И в этой жизненности, и в создании драмы характеров, и в борьбе со штампами Немирович-Данченко не мог найти лучшего союзника, чем Станиславский. Возможно, поэтому спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» родился легко, подарив обоим удовлетворение: Немировичу-Данченко — как режиссеру, Станиславскому — как исполнителю роли Крутицкого.

Вместе они работали два месяца (пока Станиславский был занят «Месяцем в деревне», за него подчитывал И. М. Уралов). Станиславскому легко было увлечься замыслом Немировича-Данченко в «Мудреце», потому что его сценические задачи здесь были так близки его собственным в «Месяце в деревне». Немирович-Данченко хотел, чтобы исполнители нашли «огромное эпическое спокойствие». Станиславский хотел показать «эпический покой дворянской жизни». Видно, понятие эпического было у них в ходу в сезоне 1909/10 года. Кто-то из них занес его на репетиции. Оно употреблялось ими для определения сути бытия и в поместье и в городе, хотя среда в пьесах была разная. Дело было только в способах изображения «эпического». Немирович-Данченко считал: «Актеры прежде всего должны привести себя в хорошее расположение духа. И никуда не торопиться, — не тянуть, не быть вялыми, но и никуда не гнать» [[8](#_n_1_2_008)]. Станиславский заметил, что от этой задачи «актеры замерли и внутренне и внешне». Он предложил другой способ — показать незыблемость «эпического» активным душевным противодействием героев всему, что нарушает устоявшуюся жизнь.

Свой метод и метод Немировича-Данченко он сравнивал дважды: и во время постановки «Мудреца» в 1910 году, и во время репетиций спектакля в 1916‑м. Волновала его все одна и та же мысль: «Сквозное действие, основанное на эпическом покое Островского, опасно для темпа, но полезнее для зерна. Как бы совместить и то и другое?» В корне вопроса была возможность совмещения разной режиссерской практики: Станиславского заботило «действие», Немировича-Данченко — «второй план».

Как был достигнут компромисс и кто кому уступил в методе, остается загадкой. От работы Немировича-Данченко над {33} «Мудрецом» не осталось почти никаких архивных документов. Режиссерский план в виде набросков он довел только до пятого явления первого действия. Дневник репетиций то ли отсутствовал, то ли не сохранился. Две репетиции случайно запротоколированы в общем Дневнике репетиций «Анатэмы» и других пьес, но содержание их ни о чем не говорит.

Воспоминания обоих об этой работе создают впечатление очень тесного взаимовлияния, когда уже не различается, что от кого исходило. Так, ставшее благодаря им классическим сравнение Крутицкого со старым домом, Немирович-Данченко помнил как свой совет Станиславскому («А про внешность я ему сказал: “Представьте себе покривившийся особняк на Садовой”» [[9](#_n_1_2_009)]), а Станиславский описывал, что случайно наткнулся на этот напомнивший ему старика дом, зайдя по делу в Сиротский суд, и тогда «эпический покой» преобразился для него из литературного образа в сценический.

Немирович-Данченко понимал и одобрял Станиславского в этой роли, считая, что он выполнил «изумительнее всех» его режиссерский замысел о «наивных глазах» [[10](#_n_1_2_010)] героев пьесы Островского.

После премьеры Станиславский о себе лично записал: «Знаю, что имел успех и что роль идет хорошо». Затем он ревниво читал рецензии и переживал, когда Качалова — Глумова или тем более Германову — Мамаеву ставили перед ним, относя Крутицкого к ролям эпизодическим.

Спектакль, возникший как выход из положения, стал в репертуаре долгожителем. Он был сыгран 235 раз, последнее исполнение состоялось 19 октября 1927 года. Театр выплыл из затруднений сезона, но проблема пополнения режиссерских сил оставалась. Станиславский отчетливо сознавал опасность, когда театр «висит на двух только лицах». Предприняты были новые попытки приглашения режиссера извне.

В ближайшие четыре года явились три кандидата: Н. А. Попов — бывший сотрудник Станиславского по Обществу искусства и литературы, К. А. Марджанов — достигший известности режиссер Театра Незлобина и Ф. Ф. Комиссаржевский — представитель театральной семьи Комиссаржевских, педагог и режиссер. В этом негласном конкурсе победить мог только тот, кто готов был забыть самого себя, начать все сначала, согласившись занять в Художественном театре место послушного ученика. Требования были жесткие. Казалось, театр вовсе не намерен использовать дарования и проявленные творческие {34} индивидуальности кандидатов, чтобы разнообразить ими свое искусство. Переписываясь с Поповым и Комиссаржевским, Станиславский с такой откровенностью настаивал на их полном самоотречении, сходном с монашеским постригом, что между строк читается: приняты они не будут, так как сами на такое не согласятся.

Попов как режиссер, вероятно, менее всех мог угрожать чужеродностью своего почерка. Он был из верующих в Станиславского. С позиций сторонника его идей он понимал расстановку сил в Художественном театре между его основателями. В его глазах Немирович-Данченко был дополнением к Станиславскому в качестве литературного советника и администратора. Где-то он выискал и цитировал канувшее в лету высказывание Немировича-Данченко о себе как о «любителе в области режиссуры».

Попов очень высоко ставил Станиславского, раскрывая его творческую гармонию с Чеховым: «Чехов-драматург без Станиславского так же был бы непонятен, как Станиславский без Чехова». Попов был автором первого монографического очерка о Станиславском, опубликованного в «Ежегоднике Императорских театров» (1909), а затем переизданного отдельной брошюрой (1910). «Тронут и конфужусь», — писал Станиславский Попову, благодаря его за этот труд.

Одновременно он сомневался в «будущей деятельности» самого Попова, намекая, что тот еще не перебесился. Подтекстом был совет не поступать в Художественный театр. Какое же у Станиславского было к этому основание? Самое простое. Оказывается, Попов ему в Обществе искусства и литературы изменил, но не в художественном плане, а в деловой надежности. Станиславский доверил ему в «Отелло» роль Родриго и дал режиссерское поручение, а тот взял и увлекся открывшейся возможностью устройства каких-то там спектаклей для фабричных и деревенских зрителей, все бросил и ушел. Попов послал ему прощальную записку и потом вспоминал: «Посланный мой видел, как Константин Сергеевич прочел эту записку, скомкал ее и сердито швырнул на пол». Поступка Попова стало достаточно, чтобы Станиславский разуверился в его способности жертвовать собственными режиссерскими интересами. Свое мнение Станиславский подкреплял ссылкой на сомнения в том же Стаховича и Правления МХТ.

Тем более напрасно было бы ожидать отступления от своего творческого credo Федора Федоровича Комиссаржевского. {35} Станиславский написал ему летом 1914[[3]](#footnote-4) года целую программу, по которой предстоит переучиваться при поступлении в Художественный театр. «Нам нужен режиссер-психолог, режиссер-литератор, режиссер-артист. Сразу им быть нельзя, надо его готовить годами, практическим путем. Теоретическая сторона для такой подготовки у нас выработана в больших подробностях», — строго писал Станиславский, опять ссылаясь на Правление, без которого «ничего решить нельзя даже приблизительно».

Комиссаржевский уловил настроение Станиславского: «Из Вашего же письма я понял, что Вы сомневаетесь как-то во мне, что Вы чего-то опасаетесь во мне» [[11](#_n_1_2_011)]. Действительно, Станиславский мог бояться критического взгляда Комиссаржевского на само направление театра и того, что в нем, как режиссере, верх возьмет художник-постановщик. К тому времени он уже обжегся на опыте сотрудничества с подобным исходом и с Марджановым, и с Крэгом. Деликатные намеки Станиславского на отказ являются окончательным выводом, что в «художественный скит» никто не подойдет.

В письмах Станиславского и Попову, и Комиссаржевскому при ясности выдвигаемых условий для поступления в Художественный театр чувствуется какая-то неуверенная собственная позиция. С одной стороны, Станиславский приглашает, с другой — предупреждает, что решение принимает не он. Нет подтверждающих документов, но тем не менее создается впечатление, что Немирович-Данченко и Правление были в вопросе допущения новых людей в МХТ еще осторожнее и подозрительнее, а может быть, и вовсе не желали никаких пришельцев на предмет воспитания из них смены в режиссуре и администрации. (Недаром Станиславский спрашивал: «Кто преемник Владимира Ивановича?», полагая ошибкой, что тот себе его не готовит.) Пока все переступившие на тех или иных условиях порог Художественного театра были приглашены по ходатайству Станиславского: Сулержицкий, Гзовская, Горев, Крэг, Марджанов, Добужинский и Бенуа. О принятии Марджанова Станиславский даже записал, что это он «настоял», а иначе театр сделал бы еще одну ошибку, не взяв его.

Станиславский взял Марджанова в Художественный театр в середине марта 1910 года для помощи себе в работе с Крэгом {36} над «Гамлетом». Этим он вызвал ревность другого своего помощника — Сулержицкого. Вскоре ему пришлось отвечать на жалобы Сулержицкого, что Марджанов принял «систему» умом, а не душой, что его тянет к самостоятельным параллельным постановкам с молодыми членами труппы. Станиславский, ценивший в Марджанове «инициативу», даже соглашался, чтобы его работы на первых порах были не по всей форме «системы». Он примирялся с его самонадеянностью, уговаривал Сулержицкого щадить марджановское самолюбие.

Станиславский, любя Сулержицкого больше других, именно его как самого преданного заставлял приносить жертвы. Кроме Марджанова он поставил его в такое же положение при Крэге. Одержимый одними театральными целями, Станиславский мог быть бесчувственным к «своим» и ошибаться в выборе людей новых. Так, для той же работы над «Гамлетом» он взял переводчиком М. Ф. Ликиардопуло, который потом, работая секретарем в МХТ, ругал этот театр в литературных кругах, чем поражал Андрея Белого. (Через несколько лет Станиславский будет желать защиты от Ликиардопуло, а Немирович-Данченко иметь с Ликиардопуло специальное объяснение о том, что он портит ему отношения со Станиславским.)

Как выяснилось в ближайшие три года, с Марджановым как раз и вышла ошибка. Он не выдержал условий, которые, как показалось Станиславскому, не только «принимает», но даже «с восторгом». Цель не была достигнута. Из Марджанова не получился режиссер Художественного театра. Другое сценическое направление проникло с его режиссерским участием в спектакли «У жизни в лапах» и «Пер Гюнт». Марджанов ушел, чтобы открыть в Москве свой театр с символическим названием «Свободный театр». Его дерзкой мыслью было объединить на одной сценической площадке разные направления и жанры. Туда к нему пришли режиссерами А. Я. Таиров и А. А. Санин. Там передвижник Симов делал декорации на сцене, украшенной занавесом мирискусника К. А. Сомова.

Но самый предательский удар нанесла Станиславскому прилежная ученица А. Г. Коонен, на протяжении восьми лет пестуемая им по «системе». Она оказалась в труппе марджановского театра. Утешением Станиславскому и Немировичу-Данченко мог стать лишь скорый конец этого театра, просуществовавшего всего один сезон.

Все попытки привлечь новые силы приводили к выводу, что надо допускать лишь единомышленников чистой воды и укреплять {37} свой «художественный скит», как хотел Немирович-Данченко. Уже осенью 1910 года эти идеи были восприняты не только внутри МХТ, но и замечены наблюдателями за его пределами. Вовне они были раскритикованы. Общественное мнение отозвалось колючим письмом Художественному театру журналиста и критика Сергея Мамонтова. Письмо свое он опубликовал в газете «Русское слово» 16 октября 1910 года и адресовал «В замкнутый круг». Это заглавие пародировало один из новейших терминов «системы» Станиславского — «круг».

Мамонтов выступил против политики «патронов-кесарей театра» [[12](#_n_1_2_012)], как он именовал Станиславского и Немировича-Данченко. «“Замкнитесь в круг” — вот девиз, в последнее время начертанный ими на своем знамени и проводимый в жизнь при помощи чуть ли не монастырского устава, в силу которого общение актера с людьми, живущими вне стен его обители, считается предосудительным, вредным и отвлекающим от прямой задачи» [[13](#_n_1_2_013)], — со знанием происходящего писал Мамонтов.

Вырезав часть статьи Мамонтова из газеты и наклеив в записную книгу, Станиславский снабдил ее своими возражениями. Он не простил Мамонтову сравнение Художественного театра с «маленьким Римом» [[14](#_n_1_2_014)], несущим в себе черты упадка этой возгордившейся над другими народами империи. Станиславский отнес это к обычным порокам критики — литературному приему, «кокетству», заигрыванию с читателями и желанию показать свою образованность. В словах Мамонтова он не увидел ничего серьезного.

С полным правом Станиславский не согласился с Мамонтовым в том, что в Художественном театре якобы нет хода молодым артистам. Он приводил в доказательство собственные занятия «системой» именно с молодыми артистами, перечисляя длинный список их имен.

Но больше всего Станиславский обиделся на то, что критика исходит от близкого человека, извлекающего из этого положения дополнительный эффект для своих разоблачений. В прошлом у Мамонтова и Станиславского, почти однолеток и дальних родственников по материнской линии, — общее увлечение любительскими спектаклями. Совсем недавно их объединяло единомыслие. Мамонтов поддержал Станиславского в роли Брута («Юлий Цезарь») и вступился за его режиссерскую работу в «Ревизоре». Мамонтов написал предисловие к его первой теоретической публикации в «Русском артисте»: «Художественный театр. Начало сезона. Записки К. С. Станиславского». {38} Наконец, нельзя же было забыть того, как Станиславский взахлеб читал ему только что полученный от Чехова «Вишневый сад». Эта обида не позволила Станиславскому услышать в критике Мамонтова тревогу.

Мамонтов считал, что только «гениальное провидение» [[15](#_n_1_2_015)] жизни, свойственное Художественному театру, еще спасает его. Практически же он не знает жизни, а Станиславский даже клопов не видывал. Опасно для театра, по мнению Мамонтова, было и то, что он гнушается сделать из посредственной пьесы хороший спектакль, дожидаясь подходящей драматургии и автора, согласного «вгонять свое произведение в рамки, поставленные ему театром» [[16](#_n_1_2_016)].

Утверждая это, Мамонтов не был голословен. Читал же он заявление Станиславского в июле 1910 года о том, что Художественным театром все уже сыграно и остается лишь компоновать спектакли из одноактных пьес и инсценировок романов, например, «Войны и мира». «Обозрение театров» информировало читателей об этом взгляде Станиславского: «А вообще — ставить нечего, потому что лучше совсем закрыть театр, чем ставить Сологуба, — закончил с улыбкой К. С. Станиславский» [[17](#_n_1_2_017)].

Продолжение статьи Мамонтова на репертуарную тему Станиславский вообще не наклеил в свою рабочую книгу. Вероятно, она его никак не заинтересовала, относясь больше к области Немировича-Данченко. В той части Мамонтов писал, что инсценирование романа Достоевского (только что состоялась премьера «Братьев Карамазовых») есть путь, «который протоптали дутые знаменитости дурного тона» [[18](#_n_1_2_018)], между тем как мировая классика (Шекспир, Шиллер, Мольер, Гете) театром не поставлена.

Критика Мамонтова была противоречива. Нельзя было превращаться в театр всеядного репертуара, потеряв свое направление. Но при этом снобистская тенденция, назревавшая в Художественном театре, была им чутко подмечена. Обособление своего искусства от общего театрального процесса со временем обратится для Художественного театра в поразивший его консерватизм. Тогда Немирович-Данченко забьет тревогу.

Внутри «художественного скита» тоже стали появляться некие обособления. Всякого рода круги избранных для той или иной работы стали возникать в театре еще весной 1909 года, когда в секрете держалась пьеса Л. Андреева «Анатэма» и потому на беседу о ней вход был «только по особому вызову» [[19](#_n_1_2_019)]. {39} Так же «только для режиссеров» [[20](#_n_1_2_020)] состоялось ознакомление с тем, как Гордон Крэг хочет поставить «Гамлета».

Впервые появился термин «интимная репетиция». Как раз в день рождения театра, 14 октября 1909 года, когда ему исполнилось одиннадцать лет, Станиславский распорядился запереть все двери в зрительный зал во время репетиции «Месяца в деревне». Объявление об этом, написанное помощником режиссера Уральским, было вывешено на двери. Правда, работали только над сценами Ракитина и Натальи Петровны, роль которой никак не удавалась Книппер-Чеховой, и присутствие свидетелей нервировало бы. Но распоряжение, вызванное чрезвычайными обстоятельствами, постепенно входило в обычай. В Дневнике репетиций 28 октября 1909 года появилась жалоба на то, что оно плохо исполняется. Сторож уходит от дверей, на бельэтаже дверь открыта. В зал проник артист Базилевский.

Новое правило произвело неважное впечатление. Ведь вначале Станиславский разрешил посещать репетиции «Месяца в деревне» молоденькой актрисе Л. А. Косминской, «как и всякому интересующемуся работой» [[21](#_n_1_2_021)]. Приверженному постановке Ю. Л. Ракитину Станиславский даже предложил присутствовать на всех репетициях. Потом все изменилось. В тридцатых годах Б. М. Сушкевич в брошюре «Семь моментов работы над ролью» рассказал, что репетиции «Месяца в деревне» для соблюдения интимности были перенесены на так называемую Новую сцену и туда не впускали даже Немировича-Данченко.

Необходимая поправка к этому факту, однако, состоит в том, что, согласно Дневнику репетиций, первая беседа о «Месяце в деревне» 20 августа 1909 года состоялась сразу на Новой сцене и, разумеется, с участием Немировича-Данченко. В дальнейшем в зависимости от характера репетиций они проходили то на Большой, то на Новой сцене, чередуясь.

И все же признак обособления налицо. Быть может, Станиславский так бы и не изолировался, если бы его не преследовало ощущение неверия и насмешек над его способом работать. В январе 1910 года, ограждая свои права на испытание «системы», он написал «Заявление в Правление». По его поручению Стахович предварительно прочел его Немировичу-Данченко за обедом. Станиславский формулировал свою главную задачу: «Я не только хочу найти основной принцип творчества, я не только хочу развить на нем теорию, я хочу провести ее на практике».

{40} Станиславский понимал, что не все станут участниками этого его дела и в поисках «разнообразных учеников» выговаривал себе право вербовать их и за стенами театра. От природы ему было присуще стремление к расширению своего творческого влияния. С годами крепло и выливалось в мечты и программы распространение опыта Художественного театра по всей России. В недалеком будущем предстояли ему дискуссии с Немировичем-Данченко о том, следует ли развивать Художественный театр «вширь» или «вглубь». Пока же Станиславский вынужден был добиваться сиюминутной цели группированием своих последователей и защитой их от нападок, которым, как ему казалось, они подвергаются.

«Быть может, люди, избранные мной, неудачны, быть может, я их порчу, быть может, я плохой педагог. Если это так, следует прямо сказать мне это, а не бороться со мной скрытым оружием», — заявлял он Немировичу-Данченко и Правлению МХТ. Их реакция на этот документ в архивах не имеется.

Явление это будет развиваться. В 1911 году Станиславский пожелает создать внутри «художественного скита» еще более изолированную келью: «Имею в театре свою маленькую школу, ученики которой зависят только от меня».

## Глава третья Эксперименты требуют доверия — В заботах о реализме — Крэг между Станиславским и Немировичем-Данченко — «Дерзкое письмо» — «Так мы с вами еще никогда не прощались» — Приписка Немировича-Данченко на протоколе

При раздельной режиссерской работе Станиславского и Немировича-Данченко уберечь Художественный театр от раскола могло только их взаимное доверие к эксперименту. Соседство работ над «Анатэмой» и «Гамлетом» доказывает наличие у них этого доверия даже в случаях невероятного риска. Их партнеры по экспериментам — Гордон Крэг в качестве новатора в сценографии и режиссуре, Леонид Андреев в качестве новатора в драматургии — получили кредит доверия от Правления Московского Художественного театра благодаря согласию Станиславского и Немировича-Данченко между собой. В основе же их согласия лежала политика признания независимых авторитетов, когда каждый брал ответственность {41} на себя. Год от года признаки этой политики приобретали в их отношениях решающую роль.

Прием к постановке пьесы Леонида Андреева носил авантюрный характер. Немирович-Данченко с вокзала, не дожидаясь встречи, в экстазе, писал Станиславскому о «*превосходной*, чудесной» пьесе Андреева, настоящей трагедии, с которой автор ознакомил его «*тайно*» [[1](#_n_1_3_001)]. Пьеса должна была быть принята к постановке как бы инкогнито — оставаясь неизвестной Правлению и Репертуарному комитету, которые могут ее испугаться. Встретившись, Немирович-Данченко рассказал пьесу Станиславскому и получил его согласие. Правление 30 декабря 1908 года дало Немировичу-Данченко «carte blanche» [[2](#_n_1_3_002)], приняв пьесу, и только тогда узнало ее загадочное название — «Анатэма».

Станиславский на заседании Правления не присутствовал. Только через месяц, 29 января 1909 года, состоялось чтение «Анатэмы», но тоже без него. Из письма критика и литературоведа С. А. Андреевского известно, что Станиславскому пьеса не понравилась, что подтверждал в своих воспоминаниях и сын В. И. Качалова, В. В. Шверубович. И все же Станиславский доверился выбору Немировича-Данченко, его увлечению андреевской пьесой.

Не меньшим фактом доверия со стороны теперь Немировича-Данченко явилось разрешение Станиславскому пригласить в Художественный театр никому не известного англичанина Гордона Крэга. Он появился на горизонте по протекции Айседоры Дункан, которая возымела на Станиславского ошеломляющее влияние. Он писал ей: «Вы потрясли мои принципы. После Вашего отъезда я ищу в своем искусстве то, что Вы создали в Вашем. Это красота, простая, как природа».

Немирович-Данченко не мог противостоять подобному и уже делал невероятную уступку Станиславскому. Вопреки принципу не допускать ничьи выступления на сцене Художественного театра и вопреки личному «равнодушию» [[3](#_n_1_3_003)] к искусству Дункан, он разрешил сдать ей зал для утренних концертов 29 и 31 декабря 1907 года. За это ему пришлось отвечать перед изумленными пайщиками, и он оправдался тем, что «опирался» на «мнение» [[4](#_n_1_3_004)] Станиславского. Немирович-Данченко мудро позволил Станиславскому переболеть этим увлечением. Он был спокоен, что никакого потрясения театру от этого не будет.

Открытия Дункан в искусстве отнюдь не лишили Станиславского головы. С таким же пристрастием изучив опыты Дункан в ее следующий приезд, на сей раз в Петербург весной 1909 года, а затем, наблюдая ее летом 1909 года за границей, он несколько {42} засомневался. Оказалось, что что-то от «золотой клетки» покровительствующего Дункан богача окрашивает ее деятельность. Станиславский даже «прослезился» от обиды за нее как художника и задумался: «<…> То ли она делает, что надо — вопрос?»

Отдав должное Дункан за указанное ею направление новых поисков в природе творчества, Станиславский опять пошел дальше один. В 20‑е годы Айседора Дункан утратила для него всякий интерес. Сохранились два ее письма к нему, в которых она безуспешно умоляла его посетить ее концерты и ее школу танцев. Станиславский благодарно помянул ее прежнее влияние целой главой в книге «Моя жизнь в искусстве», но главу эту не посвятил ей одной, а разделил между нею и Крэгом.

Вступив по совету Дункан в переписку с Крэгом в апреле 1908 года, Станиславский начал постепенно вводить его в Художественный театр. В октябре того же года Крэг уже приехал в Москву и показывал эскизы разных своих театральных работ. Тогда же он составил на выбор репертуарные предложения для своей работы в Художественном театре: «Буря», «Гамлет», «Макбет», «Король Лир». Двенадцатое заседание в 1908 году, 8 ноября, Правление МХТ посвятило обсуждению конкретных условий приглашения Крэга.

Станиславский вовсе не собирался переходить в театральную веру Крэга, а только хотел испытать его формы и постановочные идеи. «Опять поблуждаем, и опять обогатим реализм, — видел он своей целью. — Не сомневаюсь, что всякое отвлеченье, стилизация, импрессионизм на сцене достижимы утонченным и углубленным реализмом. Все другие пути ложны и мертвы. Это доказал Мейерхольд». Он имел в виду и свои пробы с Мейерхольдом в Театре-Студии, и разочарование от его постановок у В. Ф. Комиссаржевской. Имел он в виду и собственные эксперименты в «Драме жизни» и «Жизни Человека», где пытался сочетать реализм и стилизацию. От творческой встречи Художественного театра с Крэгом Станиславский ожидал нового витка реалистического искусства.

Немирович-Данченко приближался к тем же надеждам, но как бы с другого конца, в другой последовательности. Он полагал, что не новая форма послужит обогащению реализма, а, наоборот, реализм даст новую форму. Готовясь к беседе об «Анатэме», он записывал: «После разных колебаний начинает выясняться план *реализма, отточенного до символизации*» [[5](#_n_1_3_005)]. После премьеры он разъяснил свой метод подробнее в интервью {43} «Русскому слову». Он говорил, «что только таким путем можно не только по форме, но и по существу разрешить спор о символизме, реализме и натурализме, — так как в данном случае актер путем внутренних переживаний идет от быта к символу. Получив от жизни то, что может быть пригодно и для натуралистического истолкования, он отбрасывает все второстепенное и, пережив главнейшее, доходит до символа. И когда эта работа произведена им, он уже не нуждается в детальной мелкой мизансцене» [[6](#_n_1_3_006)]. Немирович-Данченко торжествовал, что «таким образом театр, совершив какой-то круг, пришел к царству актера» [[7](#_n_1_3_007)].

До некоторой степени метод Немировича-Данченко был повторением того, что уже испробовал Станиславский в «Драме жизни» и в «Жизни Человека». Он называл это «утонченным реализмом», и это его вполне — не удовлетворило. Теперь он надеялся на неожиданный результат от сотрудничества с Крэгом: «<…> мне чудится, как скоро он перевернет во мне что-то, что откроет новые горизонты». Он верил, что эти совершенно новые открытия позволят ему овладеть тем, чем он пока не знает, как овладеть, к примеру — пьесой Метерлинка «Пелеас и Мелисанда», застрявшей в его замыслах еще с 1906 года. Поэтому Станиславский гордился тем, «что отдал себя в полное подчинение» Крэгу, как только они взялись за работу над «Гамлетом».

Такую слепую веру в Крэга совершенно не разделяли ни Правление МХТ, ни Немирович-Данченко. Оказывая доверие эксперименту Станиславского с Крэгом, Правление, однако же, предложило страховать его работу «второй монтировкой» декораций по испытанному пути, для чего направило художника В. Е. Егорова для изучения натуры в Данию. И первое занятие «Гамлетом» через месяц состояло в обсуждении материала, привезенного Егоровым.

Немирович-Данченко не присутствовал на обсуждении. С начатой работой над «Гамлетом» он познакомился, когда Крэг впервые показывал свои наброски. Они его увлекли, но не до потери бдительности. «<…> Надо хорошо обговорить раньше, чем делать заказы…» — советовал он. С другой стороны, формы, предложенные Крэгом, разбудили его собственную режиссерскую фантазию. «И у меня зарождается много мыслей для осуществления», — невольно признается он Станиславскому, хотя в эту работу не приглашен.

Коротенькая записочка Немировича-Данченко о своих впечатлениях, посланная Станиславскому, говорит о том, что {44} он хотел бы участвовать. Но Станиславский не откликнулся. Он расширил участие Крэга в постановке от сценографии, как планировалось сначала, до режиссуры. По воспоминаниям А. Г. Коонен, в труппе «это вызвало большое недоумение и даже некоторую тревогу». Ничего, кроме ревнивого наблюдения, не могло вырасти в ответ в душе Немировича-Данченко. К тому же в самом конце сезона, в мае 1909 года, он получил задание, которое Станиславский своей рукой записал в Книгу рапортов. Он обращался официально:

«Г. В. И. Немир[овичу-Данченко]. Перед отпуском необходимо: 1) сделать вычерки в “Месяце в деревне”, чтоб летом могли учить, и 2) утвердить текст “Гамлета”, тоже для того, чтоб летом могли учить» [[8](#_n_1_3_008)].

Что было причиной такой сухости Станиславского? В первую очередь принятый порядок раздельной режиссерской работы. Во вторую очередь, быть может, та решительная логика, с какой Немирович-Данченко еще раньше подавил надежду Станиславского когда-нибудь самому сыграть Гамлета[[4]](#footnote-5). А тут Крэг разбередил эту рану Станиславского, причем самым умелым воздействием. В сущности, он доказывал ему, что для роли Гамлета не обязательно быть трагическим актером в привычном понимании этого амплуа. «Чеховский» эксперимент Станиславского в шекспировском Бруте мог бы получить продолжение в его Гамлете. «Разве мысль в “Гамлете” развивается и воплощается в слова не так же, как в чеховских пьесах? — искушал Крэг, проводя параллель между простотой игры Станиславского в “Дяде Ване” и простотой, до которой возвышается Шекспир. — <…> Я совершенно уверен, что Качалов будет очень хорош и понравится в Москве, — но я убежден, что, сыграй Вы эту роль, Вы заставили бы задуматься всю потрясенную Европу».

Сыграл бы Станиславский Гамлета или нет — об этом можно только гадать, отдавшись во власть воображения. Но он вполне реально показывал Гамлета на репетициях. В. М. Волькенштейн видел, как «он в полчаса несколькими штрихами, почти {45} без жестов сделал гениальный набросок роли Гамлета». Волькенштейн запомнил лицо и глаза Станиславского. Их трагическое выражение, очевидно, наполнялось «*духовным* темпераментом», который, как объяснял Волькенштейн, заменял Станиславскому темперамент физический.

Немирович-Данченко подробно познакомился с проектом постановки «Гамлета» только в 1910 году, присутствуя 20 и 21 марта на записи мизансцен Крэга. Говорил Крэг, переводили Ликиардопуло или Сулержицкий, который и записывал. Станиславский и Немирович-Данченко слушали.

Записывали третье действие, сцену Гамлета с Королевой. Когда Крэг указал на ошибки против Шекспира в русском тексте пьесы, Немирович-Данченко, как отвечающий за редакцию перевода, сменил Сулержицкого и своей рукой записал в его тетрадь крэговские пожелания. Мнение Немировича-Данченко об услышанном 20 и 21 марта плане постановки нигде в документах прямо не отражено. Но ровно через три дня, 24 марта 1910 года, он обратился с письмом к Сулержицкому. В нем он дает понять, что относится к крэговскому замыслу как к весьма проблематичному.

Немирович-Данченко писал официально, от лица Правления МХТ. Проделанную работу он квалифицировал «пока еще больше как *искания*», на которые истрачены уже достаточные средства, «принадлежащие Товариществу как группе *частных* лиц» [[9](#_n_1_3_009)]. Беспокоясь об ответственности перед пайщиками за результаты трат, Немирович-Данченко просил как можно мягче довести до Крэга сознание этой ответственности. «Нечего и говорить, что Правление не хочет ставить никаких препятствий ко всяким “пробам”, какие нужны г. Крэгу, — писал он. — Правление так глубоко уважает его труд и так верит его таланту и фантазии, что готово к большим материальным жертвам» [[10](#_n_1_3_010)]. Просьба Правления состояла лишь в том, чтобы «делать заказы осмотрительнее» [[11](#_n_1_3_011)].

Если только пересчитать вклеенные в Дневник работ образцы материй и сеток, парчовых, позолоченных, изысканно тонированных, и представить себе изготовленные из них пробные костюмы, а их было сшито пятьдесят пять, то истраченная сумма должна была выглядеть внушительно. А еще пробовались и декорации.

От себя Немирович-Данченко добавлял следующее: «Я не считаю себя в праве указывать г. Крэгу и, повторяю, не хочу отнюдь мешать его свободной фантазии и понимаю, что чем больше осторожности в заказах, тем больше потребуется от {46} г. Крэга труда и внимания, и я не смею настаивать на этом, но *просить* его об этом берусь, в полной уверенности, что он не обидится на меня за это и поймет мои заботы обо *всем* нашем деле, которое не ограничивается “Гамлетом”» [[12](#_n_1_3_012)].

В сезоне 1909/10 года были истрачены средства на вышедшие уже к этому времени постановки «Анатэмы», «Месяца в деревне» и «На всякого мудреца довольно простоты» — три спектакля, потребовавшие значительных расходов. Оплата эскизов М. В. Добужинского была проблемой для Правления, и, посвятив этому несколько заседаний, оно выработало компромиссные условия. Зависимость «художественного» дела от «коммерческого» была непреодолима.

Немирович-Данченко просил Сулержицкого «точнее» перевести содержание своего письма Крэгу. Сулержицкий оставил на письме расписку: «Переведено и принято к сведению», а само письмо, как документ, наклеил в Дневник работ по «Гамлету» [[13](#_n_1_3_013)].

Намерение финансово дисциплинировать Крэга, а значит, и Станиславского, к весне 1910 года выросло не на пустом месте. Часто взаимоотношения с Крэгом из-за этого оказывались на грани разрыва. В реестре «Ошибок театра», допущенных в сезоне 1909/10 года, Станиславский отметил некое «дерзкое письмо Крэгу». Письмо это было подписано, а может быть, и написано самим Немировичем-Данченко и отправлено Крэгу еще 6 сентября 1909 года. Оно было куда резче, чем переданное ему теперь через Сулержицкого. Немирович-Данченко писал «по поручению Дирекции театра» [[14](#_n_1_3_014)]. Письмо действительно малопочтительно. Оно последовало вслед телеграмме Крэгу с отказом театра от его «новых предложений» [[15](#_n_1_3_015)] по финансовому договору и разъясняло подробнее обстоятельства.

«Ваше имя, прекрасное для людей, занимающихся театром, остается еще совершенно незнакомо для большой русской публики» [[16](#_n_1_3_016)], — писал Немирович-Данченко, основывая на этом факте сомнение в успехе выставки-продажи, которую Крэг просил устроить из своих произведений в Художественном театре. Помимо того, что это звучит обидно, это и неубедительно. Разве рисунки Крэга, которые уже к тому времени понравились в театре, не могли сами собой привлечь публику? Разве таланту Крэга была нужна рекомендация? И совсем уже грубой явилась фраза: «Заниматься выставкой и продажей Ваших произведений Дирекция не имеет времени» [[17](#_n_1_3_017)]. Кажется, Станиславский прав, что письмо «дерзкое». Но вторая тема письма, {47} посвященная денежным обязательствам, доказывает, что театр доведен до этой дерзости материальными притязаниями Крэга.

Судя по уцелевшим документам, театр в 1908 году уже принял на свой счет 1000 рублей за приглашение Крэга до назначения ему годового оклада с 15 ноября 1908 года по 15 ноября 1909 года в 6000 рублей. Уезжая 2 июня 1909 года после двухмесячной работы со Станиславским в Петербурге и Москве, Крэг оставил расписку о затраченном времени, на которой указал адрес банка во Флоренции для дальнейшего перевода ему денег. Однако летом он уже посылал Станиславскому «отчаянную телеграмму» с просьбой о деньгах, и Станиславский «рискнул послать 1000 франков» вместо просимых им 2000. Поэтому в «дерзком письме» Немирович-Данченко прямо писал, что театр не может платить «добавочные 3 тысячи рублей, которых Вам недостает», как и «гарантировать Вам получение жалованья когда угодно и как угодно» [[18](#_n_1_3_018)].

«Сама идея зарабатывать деньги на театральном искусстве должна быть изгнана из человеческих умов», — писал в то же время Крэг Сулержицкому. Ему казалось, что «Константину Станиславскому удалось совершить невозможное — создать жизнеспособный некоммерческий театр». И потому он продолжал осаждать денежными просьбами и дирекцию, и Станиславского, и Лилину, и даже Сулержицкого, более всех склонного по доброте душевной сочувствовать Крэгу и из своих последних денег одалживать ему хотя бы и 20 франков. Он делал это и после того, как уже достаточно раскусил Крэга: «Удивительно, как в нем странно помещены совершенно рядом — очень цепкий хищник чисто английского характера, со всей присущей сему типу жестокостью, и очень благородный, нежный и мягкий художник».

Крэг отказывался продлевать контракт с Художественным театром на сезон 1909/10 года, и потому Немирович-Данченко, чтобы сохранить Крэга для Станиславского и одновременно защитить права театра, в «дерзком» своем письме терпеливо предлагал Крэгу новые условия. Впредь работа Крэга ограничивалась одним «Гамлетом», без предложения эскизов к другим пьесам. Оплату театр гарантировал по 3000 рублей за два месяца, которые Крэг непосредственно работает в Москве, с выплатами по 500 рублей первого и пятнадцатого числа. Такая твердая позиция, по существу, не противоречила мнению Станиславского, хотя он и был недоволен «дерзким письмом». Сам он сомневался в надежности дисциплины Крэга: «<…> когда он в Москве, под руками, но когда он вдали. <…> Когда {48} он под присмотром, он делен, но, кто знает — на свободе сделает ли он все картины?»

Замыслы Крэга были чрезвычайно трудны для осуществления, и по окончании сезона работы в театре мало чего достигли в них практически. Немирович-Данченко был виноват только в том, что все еще не выверил «окончательно» [[19](#_n_1_3_019)] текст «Гамлета», а было уже 1 апреля 1910 года. «Гамлетом» предполагалось открывать наступающий сезон и 14 октября российского старого стиля (Крэг жил по европейскому, новому) закончить работу. Две недели в мае Станиславский с помогающим Марджановым провел в сумасшедшей работе над костюмами. Для примерок тех пятидесяти пяти костюмов были наняты в качестве живых манекенов посторонние мужчины и женщины, так как труппа уже была в отпуске.

«Мы ничего не добились, — с волнением писал Станиславский Крэгу во Флоренцию. — Может быть, мы не совсем ясно поняли, может быть, недостаточно искусны в этом, или же, может быть, наши материалы не отвечают Вашим целям». Графика крэговских линий и складок не держалась никакими тканями. Уезжая в отпуск 28 мая, Немирович-Данченко умолял Станиславского бросить эти мучения. Станиславский был вынужден подчиниться. Он сделал запись в Дневнике работ: «Согласно письму В. И. Немировича-Данченко, в котором он просил в понедельник 31 мая покончить все работы по костюмам, в каком бы положении ни были эти работы — с сего числа работы прекращаются и весь костюмерный отдел по “Гамлету” — распускается до 2 авг[уста] 11 час[ов]. К. Алексеев». Запись похожа на оправдательный документ, необходимый на случай, если будут отыскивать виновного невыполненной работы.

В атмосфере театра чувствовалась разобщенность. Немирович-Данченко уже уезжал с конца апреля в Севастополь, потом возвращался на шесть дней в Москву. «Я болтаюсь почти без дела, — писал он. — Мог бы и позаниматься, да что-то не хочется, точно берегу свои силы на большую, важную для дела неделю в Москве» [[20](#_n_1_3_020)]. Результаты этой московской недели его разочаровали. О фактах можно только гадать, потому что не сохранилось ни его письмо к Станиславскому, отправленное «в конце московского сезона», где он писал, «что устал бороться с ним» [[21](#_n_1_3_021)], ни его письмо к Стаховичу, где он упрекал, «что Правление не помогло» ему «в этой борьбе» [[22](#_n_1_3_022)].

Одним из эпизодов борьбы несомненно был Крэг и вера в него Станиславского. В рабочей тетради 24 мая Немирович-Данченко записал, что «К. С. предлагает заказать Крэгу “Фауста”» {49} (2‑я часть), «Сон в летнюю ночь», одну из античных трагедий, «Пер Гюнта», «Юлиана», «Укрощение строптивой» [[23](#_n_1_3_023)]. Это было нереально. У Станиславского состоялся какой-то серьезнейший разговор со Стаховичем, а у Стаховича — с Немировичем-Данченко. Разговоры Стахович дополнил ультимативным письмом к Немировичу-Данченко от 27 мая, требуя от него делового сотрудничества со Станиславским.

Перед отъездом в отпуск Немирович-Данченко с грустью писал Станиславскому:

«Дорогой Константин Сергеевич! *Так* мы с Вами еще никогда не прощались.

Вступаем в 13‑й год. Число Сумбатова. Он очень любит его.

Впрочем, это, вероятно, тоже все сентиментальности» [[24](#_n_1_3_024)].

Надеялся ли Немирович-Данченко, что это счастливое южинское число принесет им умиротворение, или поминал его в другом смысле? Ведь уже второй сезон, как обострилось соперничество между Художественным театром и Малым. Между Немировичем-Данченко и Южиным по части репертуара, между Станиславским и Южиным — по части теории актерской школы.

Вышло так, что «число Сумбатова» оказалось счастливым для Немировича-Данченко и недобрым для Станиславского.

Все лето Немирович-Данченко сомневался, что «неопределенность с “Гамлетом” затемняет и все другие работы театра» [[25](#_n_1_3_025)], что отвращение Качалова к роли Гамлета лишает надежды на удачу, что неизвестно, какими окажутся неокрашенные декорации Крэга под освещением. Станиславский же казался уверенным. Он вызвал Крэга в Москву к 20 августа (2 сентября) для завершения работы, сообщил ему распорядок предстоящих дел. Внезапная болезнь Станиславского обрушила все планы.

Последнюю монтировочную репетицию «Гамлета» Сулержицкий провел 5 августа, а 16 августа крэговская модель сцены и все материалы по «Гамлету» были сложены в четыре больших и два маленьких ящика и помещены под чугунной лестницей верхнего яруса.

Крэг вовсе не воспринял тяжелую болезнь Станиславского как реальную катастрофу для своей работы над «Гамлетом» в Художественном театре. Он считал для себя возможным продолжить ее без него и только дирекция МХТ, по его словам, ему этого «не предлагала» [[26](#_n_1_3_026)]. По данной причине Крэг считал себя находящимся в простое, а дирекцию — обязанной возместить {50} ему гонорар за то, что он продолжал оставаться в ее «распоряжении» [[27](#_n_1_3_027)].

Такие требования Крэга еще более осложнили отношения с ним на втором этапе постановки «Гамлета» по выздоровлении Станиславского. «После того, как я получу недополученный гонорар, я согласен вступить в переговоры о сроке моего следующего приезда, но не раньше» [[28](#_n_1_3_028)], — упорствовал Крэг.

Несмотря на то, что поведение Крэга было Станиславскому все более несимпатично, он не мог отказаться от продолжения сценического эксперимента с ним. Боясь рассориться с Крэгом, он не вел с ним переговоров в открытую, а брал посредниками Стаховича — для добывания в театре хоть каких-то выплат, и Сулержицкого — для его увещевания. Сам же описывал Крэгу свое неловкое положение перед Правлением театра, требующим от него отчета об истраченных средствах: «И теперь я страдаю вдвойне: и за Вас, и за себя».

И по выздоровлении Станиславского сроки выпуска «Гамлета» были настолько ненадежны, что 29 апреля 1911 года Совет МХТ записал в протокол заседания «единогласное» [[29](#_n_1_3_029)] решение постановку «Гамлета» отложить, заменив его «Пер Гюнтом». Немирович-Данченко понимал, что в свете обострившихся отношений это невозможно. Поэтому на протоколе появилась его приписка в третьем лице: «Обдумав репертуар будущего сезона, Владимир Иванович пришел к убеждению, что “Гамлет” все-таки необходим, о чем и сообщил Дирекции и Совету» [[30](#_n_1_3_030)]. После специальных переговоров со Станиславским 1 мая 1911 года Немирович-Данченко официально заявил, что «Гамлет» «в замысле Крэга» «окончательно» пойдет в «предстоящем сезоне» и все деньги Крэгу высылаются.

И хотя Станиславский был еще не вполне уверен в таком повороте событий и советовал заново установить деловые отношения с Крэгом, судьба появления «Гамлета» на сцене Художественного театра этим заявлением Немировича-Данченко была решена.

Дальнейшие затруднения в постановке произошли из-за того, что Станиславский, с одной стороны, следовал предписаниям Крэга, а с другой — следовал своей «системе». Но сколь ни противоречив был этот эксперимент, Немирович-Данченко поддержал его административно. Мало того, он желал укрепить в Станиславском веру в необходимость для театра крэговской «художественной новости».

Эта вера пошатнулась в Станиславском уже на первом этапе работы. «Вы уже остыли к этому, но не только публика, а даже {51} и сами актеры еще ничего не знают», — писал ему в июне 1910 года Немирович-Данченко, почувствовав некоторую опасность возможного отступления. Тогда он применил к Станиславскому свое обычное утешение, что даже и неудавшиеся эксперименты идут на пользу. «Это будет ново и, во всяком случае, интересно, — доказывал он. — При полном неуспехе это будет событием, достойным наших коренных задач».

Свое истинное отношение к идеям Крэга Немирович-Данченко полно и откровенно высказал только на втором этапе постановки «Гамлета». В новых беседах о пьесе, ее эпохе, ее образах он попытался выправить взятый курс, направить его от комментирования Шекспира по Крэгу к живой пьесе. Но до этого много воды утекло и новые обстоятельства обусловили смелость высказываний Немировича-Данченко.

## Глава четвертая Третий директор Стахович — «Смягчающий буфер» — Из дневника Лужского — Финансовый контроль — Взаимная боязнь — Театр или жизнь? — О чем говорить втроем — Тема о Станиславском — Несостоявшаяся реформа Стаховича

Сохранившиеся документы заставляют предположить, что к концу сезона 1909/10 года и в деловом сотрудничестве, и в личных отношениях Немировича-Данченко и Станиславского усиливается роль Алексея Александровича Стаховича. Из его письма к Книппер-Чеховой летом 1910 года видно, что его вмешательство вот‑вот достигнет апогея. «Я требую, — пишет он, — чтобы меня выбрали и назначили *главным* директором и председателем Правления. Без законной власти над Станиславским и Немировичем я более работать не могу. Первый ко мне привык, стал со мною хитрить и лгать, уклоняется от серьезных разговоров; второй ленится и ходит в летаргическом сне. Оба заглазно сваливают вины друг на друга, а при очных ставках друг друга стесняются, молчат, а я не разбираюсь и остаюсь в дураках» [[1](#_n_1_4_001)].

Все в этих словах неожиданно и неясно. Прежде всего, с какой стати Стахович требует власти над Немировичем-Данченко и Станиславским и почему оба они должны перед ним отчитываться?

Конечно, ответ на эти вопросы необходим здесь не столько для обрисовки фигуры самого Стаховича, сколько для картины отношений Станиславского с Немировичем-Данченко на одном из этапов. И все же сначала немного о Стаховиче.

{52} Из литературы о Художественном театре известно, что был такой влюбленный в него чудак Стахович, пожертвовавший видной государственной службой ради того, чтобы стать в нем маленьким актером. Известно, что этот человек потом еще сблизился с молодежью Второй студии и играл в ее знаменитом спектакле «Зеленое кольцо» дядю Мику. И был он еще аристократ, знаток светских манер и любитель ввернуть словечко по-французски. А вот то, что прежде этого всего Стахович был третьим *директором* Московского Художественного театра, забыто.

С 1902 по 1911 год при директорах Станиславском и Немировиче-Данченко имелся в Художественном театре и активно действовал третий директор. Должность эту один за другим исполняли С. Т. Морозов и А. А. Стахович. Их истинное значение как третьих директоров впоследствии выпало из официальной истории МХТ в силу нежелательного социального оттенка их биографий. Морозов, куда ни шло, все-таки был близок с Горьким, жертвовал деньги на революцию, поэтому упоминался в титуле третьего директора, хотя был богач и фабрикант. В пользу Стаховича не нашлось подобных оправданий. Дворянин и генерал, он покончил с собой в 1919 году — в году окончательной национализации театров. Покончил по совпадению с этим процессом или преднамеренно, ощутив полную свою ненужность в новом времени?..

После ухода Морозова в декабре 1904 года должность третьего директора, получившего функцию представителя вкладчиков Товарищества, стала выборной. Стахович дважды избирался на этот значительный пост. Он занимал его шесть сезонов подряд, начиная с сезона 1905/06 и кончая сезоном 1910/11 года.

Сначала присутствие Стаховича на репетициях и за кулисами, когда он был еще только пайщиком, раздражало Немировича-Данченко. Раздражала его особая приближенность к Станиславскому. Немирович-Данченко составил себе мнение, что для Стаховича театр — игрушка и светское развлечение. Немирович-Данченко не упускал случая указать, что под влиянием Стаховича может произойти перемена вкусов деятелей Художественного театра в худшую сторону. Но тот жар, с каким Стахович осудил отход от Художественного театра Горького в компании с Морозовым и Андреевой, его выступление на стороне театра в истории с «Дачниками», конечно же, не могли быть недооценены Немировичем-Данченко. К тому же тогда Стахович поддержал театр материально, увеличив свой {53} паевой взнос и подыскав новых вкладчиков в дело Товарищества.

Как человек светского тона, Стахович постоянно иронизировал. У него имелся афоризм: «Единственное, что есть хорошего в России, — это М. Художественный театр и два его двигателя!» [[2](#_n_1_4_002)] Под двигателями он разумел Станиславского и Немировича-Данченко.

Чехов говорил о Художественном театре как о лучшей странице в истории театра. Горький ставил его рядом с храмом Василия Блаженного и Третьяковской галереей, а Стахович — предпочитал из целой России! Шутка шуткой, но Стахович взял да и решил бросить все остальное в России, что было много хуже Художественного театра, а именно свою генеральскую службу, и перейти к «единственному» имеющемуся хорошему.

В одно прекрасное августовское утро 1907 года он предстал перед Немировичем-Данченко «в штатском», и тому пришлось отметить, как он «элегантен, красив, бодр» [[3](#_n_1_4_003)], намереваясь приступить к обязанностям третьего директора без отрыва на придворную службу. При своем скептицизме Стахович был идеалист и не подозревал, что Немирович-Данченко не видит в его директорстве «ни малейшей пользы» [[4](#_n_1_4_004)]. Стахович не оправдал его надежд стать «третьим товарищем, способным отнестись беспристрастно» [[5](#_n_1_4_005)] к нему и Станиславскому.

Станиславский тоже не одобрил этого житейского шага Стаховича: «Каюсь, я был не из тех, которые поощряли его в его намерении» [[6](#_n_1_4_006)]. По воспоминаниям Станиславского, в разрыве Стаховича с государственной службой уже скрывался тайный замысел «сделаться актером» [[7](#_n_1_4_007)]. Конечно, Стахович не сделал в Художественном театре актерской карьеры и бывал сильно разочарован своей малой занятостью в спектаклях. Но другого с ним в этом театре и быть не могло. Как бы там ни ценили полезные связи Стаховича среди московского и петербургского начальства, у которого он охотно ходатайствовал о театре при всех цензурных и прочих осложнениях, актерских преимуществ ему это не давало.

Актерская деятельность Стаховича в Художественном театре и во Второй студии не имела того влияния, какое имело его посредничество между основателями театра. В сотрудничестве Станиславского и Немировича-Данченко Стахович захотел быть «смягчающим буфером» [[8](#_n_1_4_008)]. Он намеревался держаться середины, но его буфер с первых дней был повернут смягчающей стороной к Станиславскому. Он играл с открытыми картами и совершенно откровенно писал Немировичу-Данченко: {54} «Во всем и всегда тебе вторю, но не трогай “Орла”! (Ne touchez pas a la reine) у меня к нему слабость — род недуга, обожание даже с пристрастным оттенком» [[9](#_n_1_4_009)].

В личных отношениях Стахович был на «ты» и с тем и с другим, но и здесь он предпочитал Станиславского. От него он с гордостью принимал титул «друга» [[10](#_n_1_4_010)], а Немировичу-Данченко при случае напоминал, что они с ним «приятели» [[11](#_n_1_4_011)]. Достоинством Стаховича было то, что в близости с этими великими людьми Художественного театра он не менял в угоду им своих убеждений.

Любя Станиславского, он не полюбил и не признал его «системы» и не скрывал этого. Уважая литературный авторитет Немировича-Данченко, он остался при своем мнении о Леониде Андрееве, к самой личности которого питал отвращение и пьес которого терпеть не мог. При этом немаловажным в политике Стаховича как третьего директора было то, что он не препятствовал Станиславскому внедрять «систему», а Немировичу-Данченко выбирать драматургов. С самого начала Стахович обещал Станиславскому беспрепятственные траты на его художественные эксперименты. Так продолжалось и тогда, когда он не разделял направления его поисков, например, в «Драме жизни» или «Жизни Человека». Не разделяя умом, душою он болел за успех и данных постановок. В этом смысле политика третьего директора была безупречна.

В 1930 году, делая выписки из прежних дневников перед их уничтожением, Лужский писал 25 сентября: «Для меня покойный Стахович был вредитель в театре, страшнее многих, явно расшатывавших его здание! Он и приятен, и манеры у него обходительные, и средства, и связи, и знал он многих, и видывал виды, и все-таки он чужой нам, старающийся привить способы управления театром от Теляковского, поощрявший и растлевавший К. С. сысками, слухами, подглядываньем, сживаньем, скармливаньем! Помню, как он кормил меня завтраком в Эрмитаже и все хотел меня уберечь от влияния Немировича, и каких жестоких истин он мне не насказал вплоть до того, что, мол, Вы думаете, он ценит Вас за Вашу глупую преданность делу, за Ваши какие-то способности, нет — только за те деньги, которые Вы ему дали!» [[12](#_n_1_4_012)]

Стоит отметить, что термин «вредитель» по отношению к Стаховичу Лужский употребил под воздействием политического психоза эпохи. Он и вспомнил-то о Стаховиче по аналогии, прочитав об очередном деле «48 вредителей по мясу, овощам {55} и заготовкам консерв» [[13](#_n_1_4_013)], разоблаченным прокурором Менжинским.

Уничтожающая характеристика Лужского, ревновавшего всех ко всем, не может быть принята как объективная, но и не может быть проигнорирована вовсе. Упомянутые Лужским факты, если отбросить его язвительность и просто злость, все же показывают расстановку соперничающих сил. Моральное право исследователю пользоваться дневниками Лужского дал сам их автор. Лужский не собирался дневники печатать, но вел и переписывал их, рассчитывая на то, что когда-нибудь «кто-то что-то и почерпнет» [[14](#_n_1_4_014)] в них, «а м[ожет] б[ыть], хоть несколько строк дадут материал историку театра и быта годов прожитой мной жизни» [[15](#_n_1_4_015)]. Относительно резкости своих записей он думал: «Иногда обратное имеет свою пользу, из палки на грех стреляют!» [[16](#_n_1_4_016)]

Лужский осудил Стаховича за то, в чем и сам бывал виноват. Как-то он упрекнул Немировича-Данченко якобы в корыстной подоплеке его решения ставить Достоевского ради получения авторского гонорара за инсценировку. Несправедливо, но стесненность в средствах обрекала Немировича-Данченко время от времени попадать под такие подозрения. Материальная зависимость от театра была ему «противна» [[17](#_n_1_4_017)], и он гордился, когда мог писать: «Сейчас я ничего не должен в Театре (кроме ежегодных вычетов) и мне это приятно очень» [[18](#_n_1_4_018)]. Одалживая в театре из капитала пайщиков или у Станиславского, Немирович-Данченко никогда не утрачивал своей способности говорить им самые нелицеприятные вещи. Какие же еще нужны доказательства его неподкупности?

Но несомненная часть правды рассказа Лужского о Стаховиче состоит в том, что тот действительно, как говорил о нем и Немирович-Данченко, «дипломатничал» [[19](#_n_1_4_019)]. Он держал связь со многими в труппе. Кому он посылал письмо, кому открыточку, но непременно очень точно адресуясь своими откровенностями, наставлениями или шутками. Летом он, бывало, приглашал артистов отдохнуть в своем имении Пальна. Не избегал он в иных случаях и агитировать за Станиславского.

Официально в должности третьего директора Стахович взялся контролировать финансовое состояние театра. Ведение этих дел в Художественном театре было на высоте, но случались эпизоды некоего домашнего самоуправства. Бывало, что Вишневский самовольно выдавал авансы. Стахович считал это «неуважением к общественным интересам» [[20](#_n_1_4_020)]. Он взялся энергично за искоренение, как он это называл, «миленького {56} всероссийского халата» [[21](#_n_1_4_021)]. Теперь Стахович, отлучаясь из Москвы, наказывал Станиславскому смотреть за кассой и в особенности за строжайшим отчислением из дивиденда в «запасной капитал» [[22](#_n_1_4_022)], обеспечивающий уверенность театра в завтрашнем дне. В конце концов под большим давлением Стаховича Вишневский попросился в отставку с должности «казначея» [[23](#_n_1_4_023)], что Стахович трактовал «самым ценным» [[24](#_n_1_4_024)] из того, что ему удалось сделать в театре.

Как пайщик, а впоследствии только вкладчик Товарищества МХТ, Стахович, естественно, заботился об успехе «коммерческого» дела. Сложившаяся к 1910 году финансовая ситуация его беспокоила. «В конце мая при работах по составлению годовой сметы я ужаснулся величиною расходов <…>» [[25](#_n_1_4_025)], — писал он. Постановок было слишком мало, и стоили они слишком дорого. Виновниками он объявил обоих — и Станиславского и Немировича-Данченко, и даже предъявил им ультиматум по поводу дальнейшего ведения ими дел.

К этому моменту взгляд Стаховича на сотрудничество Станиславского и Немировича-Данченко несколько усложнился. Он стал больше понимать в их отношениях. Он распознал в них неожиданную особенность, которую никто не заметил. А если кто и замечал, то не имел храбрости назвать. Стахович откровенно назвал ее в письме к Немировичу-Данченко 27 мая 1910 года. «Что вы, с К. С., друг друга любите и уважаете — это для меня *несомненно*, — писал он. — Но вы друг другу не доверяете, друг другу завидуете, — а главное — *друг друга боитесь*!» [[26](#_n_1_4_026)].

Прав ли он был? Действительно ли оба испытывали нечто вроде боязни друг друга? Грех зависти и недоверия Станиславский и Немирович-Данченко сами называли в своей переписке. О боязни же друг другу не писали. Но косвенные признаки страха совершить какие-то необратимые поступки относительно друг друга видны. Летом 1902 года Немирович-Данченко боялся открыть Станиславскому во всем объеме свою новую художественную программу. В минуты крайнего напряжения отношений, когда Немирович-Данченко бесстрашно бросался в бой за свои убеждения, он обычно останавливался, испугавшись потерять Станиславского совсем. Тогда он находил в себе умение сгладить конфликт и дать Станиславскому шанс сделать примиряющий шаг. То же было и во время конфликтов из-за Гзовской, Германовой и Нелидова в 1907 и 1908 годах. Станиславский хотя и с обидой, но всегда ловил этот шанс и примиряющий шаг делал. Он тоже боялся {57} остаться без Немировича-Данченко. В этом страхе заключалось еще и признание авторитетов. Кажется, что при отрицаниях, столкновениях и всей гамме взаимных возмущений пропорционально возрастал в глазах каждого авторитет противоположной стороны.

Тем же летом 1910 года Станиславский, напутствуя перешедшую наконец из Малого театра в Художественный Гзовскую, писал ей: «Помните, что в театре есть четыре чистых отношения к самому делу: жена, Москвин, Стахович и я (отчасти Сулер, но его тянет к земле). Есть еще очень компетентный человек — Немирович». «Очень компетентный» — внушает некоторый страх попасть перед ним впросак. «Чистое отношение» рядом с компетентностью просто лирика.

Все же обидно за Немировича-Данченко: почему Станиславский отказывает ему в «чистом отношении»? Стоит заметить, что он полу отказывает в «чистом отношении» и Сулержицкому, и через этот факт найти объяснение. Кажется, что «чистое отношение» у Станиславского не относится к морали, а равняется безраздельному посвящению себя театру, отсутствию каких бы то ни было побочных интересов. У Сулержицкого же они есть, и мало того, он говорит: «Я лично далеко не уверен в такой уж несомненной необходимости существования театров вообще, театр не составляет в моей жизни альфы и омеги <…>» [[27](#_n_1_4_027)].

Таков же и Немирович-Данченко. Он всегда помнит, что он писатель. Его писательское прошлое, литературная среда, из которой он пришел, дают ему дополнительный воздух для дыхания кроме влекущих, но душных театральных подмостков. Он любит подчеркнуть, что принадлежит к литераторам «известной генерации» [[28](#_n_1_4_028)], имеющим свои нравственные позиции в общественной жизни. В его рабочих тетрадях попадаются замечания, совершенно отвлеченные от театра, о политике, например. Да он и вообще просто любит жизнь, интересуется ею. Станиславский же, в отличие от них обоих, не имел ничего другого: театр, театр и снова театр, тот самый, который заманил его в детстве и отпустил с последним вздохом. Для него-то театр буквально — альфа и омега жизни.

Так же, оказывается, и для Стаховича. Даже личные несчастья: внезапная смерть пятнадцатилетней дочери, затем молоденькой племянницы, затем похищенной чахоткою жены не сломили его любви к Художественному театру при том, что Стахович был по натуре человек семейный. Станиславский особо отмечал у Стаховича и то мужественное преодоление {58} предрассудков своей аристократической среды, с каким он стал играть на сцене открыто, под своей фамилией, не прячась за псевдонимом. Станиславский с пониманием оценил это, потому что сам смолоду вынужден был взять псевдоним.

Итак, тонкое наблюдение Стаховича подтверждается. Немирович-Данченко боялся таланта Станиславского, Станиславский боялся ума Немировича-Данченко. А между тем Стаховичу так хотелось, чтобы ум Немировича-Данченко делал уступки таланту Станиславского.

В главном вопросе разграничения прав между Станиславским и Немировичем-Данченко Стахович придерживался принятых ими самими художественного и литературного veto. Но он хотел не только разделения, но и единения. «Мои мечты далеки от осуществления» [[29](#_n_1_4_029)], — писал он, получив известие, что при раздельной работе они «не мешают» [[30](#_n_1_4_030)] друг другу. Стаховичу этого «мало» [[31](#_n_1_4_031)]. Он считает, что работать они должны вместе. К такому выводу он пришел, наблюдая осенью 1909 года репетиции «Месяца в деревне»: «<…> оба вы крупны, оба вы нам необходимы и оба, в равной степени, должны числиться “помощниками” один у другого» [[32](#_n_1_4_032)].

Как видно, Стахович поддерживает идею Немировича-Данченко о «коллективном художнике», отвергнутую Станиславским. Хотя насчет равенства «помощников» в письме к Немировичу-Данченко он лукавит. Это только прием уговорить Немировича-Данченко. В письме к Книппер-Чеховой он с грустью говорит, что Немирович-Данченко никогда не поступится своим самолюбием и не признает себя помощником Станиславского, и поэтому положение внутри Художественного театра никогда не исправится.

Немирович-Данченко знал это мнение Стаховича и обижался, что тот назначает ему «жалкую роль» вроде «ломовой лошади» при «гении» [[33](#_n_1_4_033)] Станиславском. Такая несправедливость возмущала его и подталкивала к борьбе. Немирович-Данченко стал бороться за перевоспитание Стаховича, за изменение его взглядов на Станиславского, на историю Художественного театра и нынешнюю ситуацию в нем. Это отчасти стало ему удаваться, особенно с появлением охлаждения между Стаховичем и Станиславским.

Мучаясь «непрощенной обидой» [[34](#_n_1_4_034)] на Стаховича и Станиславского за то, что они якобы находятся в маленьком сговоре против него, Немирович-Данченко хочет объясниться с ними. В сезоне 1908/09 года он мечтает, что они встретятся втроем, и он обратится к ним с «мужественной и простой речью» [[35](#_n_1_4_035)]. {59} Он назовет им главные черты своего характера: «непоколебимость убеждений, *непродажность*» и «свободный дух» [[36](#_n_1_4_036)].

Однажды Немирович-Данченко, задетый какой-то пошлой сплетней о себе, хотел немедленно говорить об этом со Стаховичем, но не застал его в театре. Тогда, словно в горячке, он сел за письмо к нему в три часа ночи. В этом письме, не имеющем даты и неизвестно, отправленном или все-таки нет, Немирович-Данченко доходил до крайних пределов откровенности. Не боясь быть осмеянным, он целиком себе одному приписывал создание образа Художественного театра. «Я обманул публику, я! — словно бил он себя в грудь в три часа ночи. — Я один. Я сделал этому театру славу культурнейшего или интеллигентнейшего театра, между тем как если построже разобраться, то у нас кроме нескольких женщин — сплошная невежественность. Я один обманывал публику, с величайшей борьбой вдавливая в каждого исполнителя облик умного и интеллигентного человека. А так как, с другой стороны, Константин Сергеевич строил им художественные подмостки, то невежественность и вообразила себя на недосягаемой высоте. И вот теперь она рассматривает меня якобы на одной плоскости с собой» [[37](#_n_1_4_037)].

Однако цель этих отчасти преувеличенных утверждений, как и всего письма, — внушить Стаховичу правильное понятие о том, откуда исходило формирование не только Художественного театра, но и самого Станиславского. Далее Немирович-Данченко объяснял, что его «свободный дух» благотворно повлиял на Станиславского. «Эта моя сила придала такой аромат таланту самого Конст. Серг. Она же воспитала лучших людей в нашей труппе» [[38](#_n_1_4_038)], — писал он, забыв о том, о чем обычно помнил. В другом настроении он с благодарностью говорил о влиянии на него Станиславского и даже о том, что у него учился. Сейчас же он был во власти бушующих в нем обид.

Трудно было бы с ним согласиться, что Станиславский не обладал до знакомства с ним собственным «свободным духом», опрокидывая традиции и приобретя репутацию новатора еще в Обществе искусства и литературы.

Невозможно себе представить, чтобы когда-нибудь откровения этого письма стали темой беседы во время встречи Немировича-Данченко, Станиславского и Стаховича втроем, если бы она состоялась. Гораздо реальнее было бы для Немировича-Данченко делиться ими с Южиным, другом всей жизни, что, вероятно, и происходило, хотя и с Южиным дружба была непростая. Иначе в ответ на что и почему летом 1910 года Южин {60} как бы вторит этим откровениям Немировича-Данченко. «Костя держится твоим талантом и твоим умом, и твоим несравненным уменьем — придать важность многому неважному и значение незначительному: для театра нашей эпохи в этом ключ ко всему. Этому и обязан Станиславский всем» [[39](#_n_1_4_039)], — пишет Южин Немировичу-Данченко.

Все же к концу сезона 1908/09 года у Немировича-Данченко со Стаховичем вошло в обычай затрагивать деликатные темы. «Я *очень* люблю, дорогой Владимир Иванович, когда ты со мной говоришь или переписываешься о Константине Сергеевиче. Люблю, потому что во всех твоих словах и письмах проявляется одна только забота и любовь к нашему делу и нет места личным интересам, мелким побуждениям» [[40](#_n_1_4_040)], — писал Стахович 23 июня 1909 года.

Оттенок лести в этих словах не следует понимать буквально. Скорее это желание Стаховича нейтрализовать недовольство Немировича-Данченко своим положением. «В особенности в последние 2-3 года не приходится игнорировать ни одного твоего замечания, т. к. ты за это время сам необыкновенно усовершенствовался и твоя критика Станиславского верна от а до я и вполне чужда злобы, — продолжает расточать похвалы Стахович. — Говоря с тобою о нем, я теперь совершенно свободен от чувства необходимости его защищать. Знай и помни, душа моя, что я считаю все твои заявления верными и справедливыми. Нам следует возможно чаще, не пропуская ни единого случая, беседовать об этом предмете; от этого выиграет ход дела, и это нисколько не набросит тени на мои личные чувства или отношения к К. С.» [[41](#_n_1_4_041)].

И действительно, в ближайшем времени Стахович докажет свою верность Станиславскому, несмотря даже на то, что Станиславский спрячется от него, как улитка в раковину. В конце ноября 1909 года Стахович будет защищать его от жалоб Немировича-Данченко.

Произойдет это по поводу все тех же репетиций «Месяца в деревне». Стахович ответит Немировичу-Данченко, что, вполне понимая его жалобы, не одобряет его поведения, впрочем, как и поведения Москвина, помогающего Станиславскому в постановке. Он напоминает Немировичу-Данченко, что справедливо раздражающие его ошибки делает все-таки не кто-нибудь, а Станиславский. Стахович хочет, чтобы Немирович-Данченко не забывал своих же слов, что «все-таки “*Станиславский*” — душа дела, источник художественной энергии в театре (цитирую {61} твои слова), — подчеркивает Стахович, — крупная артистическая личность» [[42](#_n_1_4_042)].

Стахович напоминал Немировичу-Данченко те его суждения, в которых он был объективен. В директорской роли Стаховича это тем более ценно, что сказано в то время, когда он переживает отход Станиславского. Он откровенен с Немировичем-Данченко: «Отношения К. С. ко мне очень изменились: он со мною неправдив, хитрит, я ему надоел, он мне гораздо меньше прежнего доверяет и положительно все чаще и чаще отказывается следовать моим советам». В этом Стахович убедился на репетициях «Месяца в деревне». Станиславский, испробовав его совет играть в духе светской болтовни, вернулся к своим мучительным непонятным экспериментам. И тут «Стахович классик» [[43](#_n_1_4_043)], как определял его Станиславский, не мог быть ему полезен. Оттого Станиславский и перешел с ним на ту же политику, что и с Немировичем-Данченко. Он избегал объяснений, выказывая почтительность и любезность. Немирович-Данченко раскрывал глаза Стаховичу и на этот обман: «Я не ухаживаю за тобой, как К. С., но зато и не лгу» [[44](#_n_1_4_044)].

Избегаемый Станиславским Стахович тяготел теперь к Немировичу-Данченко, но вместе с тем нещадно его критиковал. Относя себя к людям легкомысленным, Стахович считал, что Немирович-Данченко, наоборот, чересчур «глубокомыслен» [[45](#_n_1_4_045)]. Порой он был ему тяжеловат со своими разговорами о театре. Уважая его ум и право судить о литературе, он считал, что есть в нем страсть «перемудрить» [[46](#_n_1_4_046)]. Стахович не соглашался с его трактовками «Бориса Годунова» и «Месяца в деревне», считая, что не следует отходить от Пушкина, сказавшего о Самозванце — «мой пройдоха» [[47](#_n_1_4_047)], и от Тургенева, считавшего, что написал «плохонькую комедию» [[48](#_n_1_4_048)].

Стаховичу дело казалось проще и режиссерское согласие Станиславского и Немировича-Данченко достижимее, особенно если учесть малые претензии публики. По его мнению, не следовало так драматизировать осложнения при постановке этих спектаклей. Здесь в логике Стаховича было явно слабое место.

Стахович считал необходимыми постоянные чистосердечные объяснения между Немировичем-Данченко и Станиславским. Он упрекал Немировича-Данченко в отступлении от них:

«К. С. *боится* тебя, как огня, а ты *стесняешься* его присутствием, это стеснение замораживает тебе уста, и ты при нем говоришь только одну десятую часть того, что у тебя на душе и то в смягченной форме.

{62} К. С. из страха избегает с тобою деловых разговоров, а ты, предпочитая хорошее самочувствие стеснению, пренебрегаешь *чувством долга*» [[49](#_n_1_4_049)].

К концу сезона 1909/10 года Стахович ставил возможность дальнейшего существования Художественного театра в зависимость от восстановления регулярного делового общения Станиславского и Немировича-Данченко. Кажется, что он уже не хотел быть только «смягчающим буфером» между ними. Он не хотел больше за обедом читать Немировичу-Данченко заявление Станиславского в Правление, как это было 19 января 1910 года, или пересказывать ему по телефону содержание разговора со Станиславским, как это было в последний раз в конце мая. Тем более, что оба потом только подозревали его в неточности передач их слов.

А нужен ли был вообще двум директорам третий, каким он стал в лице Стаховича? Немирович-Данченко считал, что нужен. В 1906 году он объяснял Станиславскому демократический принцип этой необходимости: «<…> я подчиняюсь: когда нас трое, это все-таки дирекция. А когда нас остается двое, если наши мнения расходятся, — Ваше первенствует, чего бы оно ни касалось: литературы, искусства, администрации, школы, закулисной этики…»

По-иному, скорее для душевной опоры, нужен был третий директор Станиславскому. В 1907 году он писал Стаховичу: «<…> хотелось бы поскорее увидеться, при тебе здесь гораздо спокойнее и веселее».

Однако в конце сезона 1909/10 года вопрос о том, нужен ли третий директор, стал задавать себе сам Стахович. Выслушав от Немировича-Данченко очередную порцию подозрений, что он с ним «хитрил» и ему «угрожал» [[50](#_n_1_4_050)], пересказывая по телефону свой разговор со Станиславским, Стахович вспылил. 27 мая 1910 года он написал Немировичу-Данченко резко и открыто. Его письмо могло иметь последствия и отразиться на будущей жизни Художественного театра. Только стечение обстоятельств все удержало в прежнем порядке.

Стахович писал, что «собрался уходить из театра по двум главным причинам» [[51](#_n_1_4_051)]. Первая — он разуверился в «прочности» [[52](#_n_1_4_052)] театра. Вторая — неудовлетворение своим положением в театре вследствие перемены отношения к нему Станиславского. Ненадежность дел театра в материальном смысле он считал целиком виной Немировича-Данченко. «Измышлять статьи прихода лежит на *твоей* обязанности, т. к. ты единственный между нами *деловой* человек и соединяешь в себе {63} художественные и материальные понимания» [[53](#_n_1_4_053)], — доказывал Стахович. В требованиях к Немировичу-Данченко он перешел все границы, заявив, что тот ленив и не оправдывает получаемого жалованья. Досталось и Станиславскому: за то, что он «тщательно избегает разговоров о делах театра, не ходит на заседания правления и совершенно отказывается от деловых бесед» [[54](#_n_1_4_054)] с Немировичем-Данченко.

Стахович предлагает, на его взгляд, единственный выход, при котором дело могло бы поправиться, а он сам остаться: «Ухожу, но могу вернуться <…> если вы мне дадите *власть*, и власть над вами, другими двумя директорами» [[55](#_n_1_4_055)]. Для исполнения этого ему надо стать одновременно «главным директором» и «председателем правления» [[56](#_n_1_4_056)].

Таковы были условия Стаховича. На первый взгляд они кажутся верхом самоуверенности зарвавшегося человека. На самом деле Стахович не к власти рвался, а думал таким способом заставить Станиславского и Немировича-Данченко вернуться к тесному сотрудничеству.

Удивительно, что Стахович не понял, что с годами выработавшаяся политика независимых авторитетов есть лучшее, к чему они могли прийти. Он не видел, что, когда они соблюдали границы этих авторитетов, Художественный театр стоял крепко, а когда хотели подчинить один авторитет другому — опасно накренялся.

Неожиданно, но Станиславский и Немирович-Данченко согласились принять эти условия Стаховича, сделать его верховным над собой директором. Об этом их согласии Стахович известил Книппер-Чехову как одну из пайщиц театра. Немирович-Данченко даже собирался уговаривать Станиславского, если он вдруг стал бы возражать против нового порядка.

При этом Немирович-Данченко поступил осторожно. Он не стал пересылать письмо от 27 мая с этим предложением Станиславскому, как ему наказал Стахович. Он хотел предварительно объясниться со Стаховичем сам. Поэтому сначала отвечает ему и ждет от него ответа. Этим маневром Немирович-Данченко выиграл время для нового воздействия на Стаховича. Ведь все-таки реформа Стаховича была бы очень решительной.

Немирович-Данченко взял тон спокойного обсуждения. Он писал, что предвидел этот шаг Стаховича и только не понимает, почему тот делает его «с такой запальчивостью» [[57](#_n_1_4_057)]. Из слов Немировича-Данченко выясняется, что он соглашается на предложение Стаховича, потому что оно не меняет лично {64} для него сути дела. Он уступает свои должности, но не собирается отдавать того, что ценит намного выше. Он писал Стаховичу: «Но свое первенство я вижу не в формальном положении, а в силе моего влияния на актеров, на К. С., на тебя» [[58](#_n_1_4_058)]. Защищая это «первенство» и «влияние», он и повел себя дальше.

На этот раз с полным самообладанием и величайшим терпением Немирович-Данченко ответил Стаховичу на самое обидное: что он не оправдывает размеров получаемого им жалованья. Немирович-Данченко спокойно возразил, что не сам себе эти размеры назначил и что предлагает пайщикам их пересмотреть.

Немирович-Данченко позволил себе только немножко подколоть Стаховича, напомнив ему, что судить о настоящем размахе его деятельности в Художественном театре могут лишь некоторые его основатели, к коим Стахович не принадлежит. Его жалованье не зависит от работы в данный момент, а определяется всем сделанным вкупе и особенно умелыми действиями в отдельных критических для театра обстоятельствах.

Затем он «категорически» [[59](#_n_1_4_059)] отверг обвинение в лени и даже потребовал, чтобы Стахович взял это обвинение обратно или передал его на суд пайщиков.

Высказав все это, Немирович-Данченко приветствовал скорейшее осуществление Стаховичем его плана — «с первых же дней нового сезона» [[60](#_n_1_4_060)]. При этом он не скрыл от него, что «надежд» на успех его новой деятельности не имеет. Он посоветовал Стаховичу лучше продумать методы своей власти. Почувствовав его желание командовать, он объяснил, что оно не пригодно для того, чтобы «регулировать нервы и самолюбия артистов, да еще такого, как К. С.» [[61](#_n_1_4_061)]. Руководить ими — «это не то, что предписывать с министерского или директорского стола» [[62](#_n_1_4_062)].

Далее Немирович-Данченко применил к Стаховичу тактику Годунова при царе Федоре, то есть, подавая советы, запугивал неподъемностью ноши, которую человек по неведению берет на себя. Стахович все понял.

«— Ты меня воспитываешь? — говорил Стахович полуобиженно. — Хотя бы и так» [[63](#_n_1_4_063)], — приводил Немирович-Данченко их диалог в письме к жене.

Летом 1910 года Немирович-Данченко и Стахович поехали лечиться в Карлсбад. Две недели они разговаривали там о театре. Немирович-Данченко опять посвящал Стаховича в истинную историю создания Художественного театра, о которой {65} тот «до сих пор имел очень смутное понятие», думая, «что Станиславский собрал денег, устроил весь театр и позвал» его, Немировича-Данченко, «помогать» [[64](#_n_1_4_064)].

На шестой день карлсбадского отдыха состоялось главное заявление Немировича-Данченко о задачах Стаховича на предстоящем посту. «Вчера со Стаховичем имел большую беседу, — посвящал Немирович-Данченко в ход событий свою жену. — Говорил я ему следующее, энергично и с подъемом: я охотно уступаю ему место председателя Правления и, так сказать, Главного директора, но предъявлю к нему громадные требования: добиться того, что не удается добиться мне — поставить в фундамент задачу, чтобы театр наш был художественным театром, а не “кружком Станиславского”. Мне не удается добиться этого, потому что я слишком деликатен, и когда устаю от режиссерской работы, то бываю уступчив. Я не могу обеззаразить театр от бестолковщины Конст. Серг. А только при этом условии это дело может еще и еще расти. Он обязан сделать это. Если же я увижу, что он только потакает всем курбетам К. С., то не поцеремонюсь сказать ему, что он не годится на такую роль» [[65](#_n_1_4_065)].

Несмотря на то, что уже прошлым летом Стахович радовал Немировича-Данченко своей преданностью, он все еще был у него на подозрении как закоренелый сторонник Станиславского. Поэтому летом 1910 года в Карлсбаде тема необходимого обуздания Станиславского была важнейшей для Немировича-Данченко в его переговорах со Стаховичем. Обнадеживали заверения Стаховича, что он уже якобы объяснил Станиславскому, «что требует для себя власти не против» Немировича-Данченко, «а против него» [[66](#_n_1_4_066)].

Оставшись доволен разговором со Стаховичем, Немирович-Данченко продолжал склонять его на свою сторону посвящением в собственную политику управления Художественным театром. «Стахович все глубже убеждается в моей силе в театре и, видимо, опирается на меня во всех своих желаниях. Кончит тем, что совершенно будет следовать за мной» [[67](#_n_1_4_067)], — писал он с удовлетворением, надеясь на полную победу.

Все должно было разрешиться в августе, когда пайщики съедутся в Москву для подготовки к началу сезона и проголосуют предложение Стаховича на общем собрании. Любопытно, что, в случае поражения своей программы, Стахович собирался свой пай подарить Качалову, дивиденды с него отдать в пенсионный фонд, а сам — податься в Париж, к Андре Антуану, для новой театральной работы.

{66} Но никакого собрания не было, никакого решения не принимали, реформа Стаховича не состоялась. Судьба распорядилась тремя директорами по-своему: 3 августа 1910 года Стаховичу пришла в Москву телеграмма из Кисловодска, что Станиславский заболел тифом. «Это известие сегодня ошеломит, конечно, весь театр» [[68](#_n_1_4_068)], — предсказал Немирович-Данченко. Уж до каких тут было реформ! За этим последовал сезон, которым Немирович-Данченко управлял всецело по своему усмотрению.

## Глава пятая Плохие и хорошие прогнозы — Что делать с «Miserere»? — Немирович-Данченко и болезнь Станиславского — Своеволие Сулержицкого — «Я бросился в открытое море» — «За» и «против» «Братьев Карамазовых» — Станиславский узнает правду — Скрываемое недоверие — Слава «Карамазовых» — Открытия Немировича-Данченко — Разный подход к «переживанию» — Письма о «системе» — Возвращение к «Miserere» — Станиславский приехал домой — «Братья Карамазовы» не упоминаются — «У жизни в лапах»

Уже давно Немирович-Данченко не проводил так удачно лето, как это, 1910 года. Он был доволен своей краткой поездкой в Карлсбад, не только восстановившей утраченное за зиму здоровье, но и окрылившей его разговорами со Стаховичем. До Карлсбада он побывал в Нескучном, а после заезжал в Одессу и Ялту. Вернувшись в Москву, он производил такое хорошее впечатление, что сотрудник «Голоса Москвы», беседуя с ним перед сезоном, отметил его бодрость и загорелый вид. Он словно самой судьбой был подготовлен к такой большой и ответственной работе, которую до сих пор у него не было случая выполнить. Откуда ему было знать, что предстоящий сезон целиком свалится на его плечи?.. И он один поведет театр так, как ему захочется. Об этом и не мечталось.

Колесо фортуны явно поворотило в его сторону и откатилось от Станиславского, чье лето на Кавказе сложилось на редкость скверно, а кончилось вовсе катастрофически. Станиславский был весь в противоречиях, или «в трансах», как он сам о себе писал. Как всегда, он намеревался заняться своими рукописями по «системе» и подошел ко времени «жатвы», ловя мгновения прозрений, но заботы о заболевшем сыне отрывали, а страх за него повергал во мрак. Его личные ободряющие {67} успехи в «системе» приходили в противоречие с безнадежным взглядом на Художественный театр.

Сулержицкий в письме к Горькому пересказывал услышанное от Станиславского: «Театру нечем жить. Это все искусственно поддерживаем театр на высоте, а живая жизнь была, когда был Чехов и Горький. <…> Надо этот театр кончить и начинать другой, общедоступный». Финал этого, увядающего Художественного театра мерещился Станиславскому в виде прощальных гастролей по России, когда бы напоследок провинция смогла увидеть все его спектакли. Станиславский не находил в себе больше сил «тянуть все это дело» и ему хотелось «работать в тишине» над совершенствованием актерского искусства.

Любопытно, что и Немирович-Данченко хотел вывезти Художественный театр из Москвы на два года, но совсем с другими — оптимистическими целями. Он сделал бы это на то время, пока для театра выстроят новое соответствующее его размаху здание. Немирович-Данченко считал, что городской одесский театр, которым он любовался этим летом, не в пример лучше арендуемого в Камергерском переулке лианозовского здания. Да и плата за него была дороговата и грозила еще подняться.

В июне Немирович-Данченко получил от Станиславского письмо, сильно его разочаровавшее пессимистическим настроением. Об этом письме он с раздражением отозвался, что «его писал человек вконец переутомленный». Станиславский пытался настроить Немировича-Данченко быть готовым к убыткам будущего сезона и к тому, что свои творческие интересы он собирается перенести на педагогические опыты с сотрудниками. Еще он советовал отказаться от постановки «Miserere» Юшкевича. Как Станиславский сам излагал свои решения, неизвестно, потому что письмо его не сохранилось. Зато известно, как Немирович-Данченко оспаривал их в том письме, которое начал писать в ответ, но почему-то бросил, написавши достаточно много. Он был охвачен боевым духом и выдвигал боевой лозунг «спасать сезон», а не поддаваться очередным странностям Станиславского.

Тактика учета будущих убытков в бюджете театра Немировича-Данченко категорически не устраивала. Он не видел, ради каких таких «художественных задач» собирается терпеть убытки Станиславский. В такие, с позволения сказать, «проекты» он даже считал опасным посвящать пайщиков. Единственным достойным делом он продолжал считать постановку {68} «Гамлета» с Крэгом и осуждал желание Станиславского отойти от главных дел ради воспитания сотрудников. Со своей стороны Немирович-Данченко предлагал четко поделить сотрудников на тех, кого следует выводить на роли, и тех, кого навсегда оставить в «толпе». По его мнению, сезон надлежало строить на «использовании сил» труппы и «поддержке сборов» старыми спектаклями, а не упованиях Станиславского на «художественности первого разряда», в прогнозах которой он, кстати, бывало ошибался. Немирович-Данченко припомнил тут историю со спектаклем «Анатэма», вопреки предсказаниям оказавшимся на высоте. Большую часть письма он отдавал защите «Miserere» и впервые конкретным своим прикидкам «Братьев Карамазовых».

Летом до Немировича-Данченко дошли слухи об интервью Станиславского, в котором тот заявил о невозможности ставить «Miserere». Встревоженный этим, Немирович-Данченко написал ему письмо, стараясь обставить дело так, что это газетчики якобы исказили его слова. «По счастью, до спектакля это забудется…» [[1](#_n_1_5_001)], — надеялся он. На самом деле ему была прекрасно известна произошедшая в конце прошлого сезона перемена взглядов Станиславского на пьесу и наступившее затем критическое положение со срывом ее выпуска как четвертой весенней премьеры. К тому же уже 7 апреля 1910 года Немирович-Данченко, протоколируя заседание Правления о «Miserere», записал: «Без *Конст. Серг*. — это подчеркивается» [[2](#_n_1_5_002)].

Станиславский действительно в Ессентуках беседовал с корреспондентом газеты «Утро России», а «Обозрение театров» даже информировало об этой важной беседе, в которой он безнадежно смотрел на современную драматургию и, в частности, считал неудобным ставить пьесу о самоубийствах. Слишком болезненно она перекликалась с жизнью. Между тем год назад Станиславский радовался и появлению Юшкевича, и тому, что его пьеса «поэтична и молода по чувствам и темпераменту».

Станиславский очень внимательно отнесся к беседе Немировича-Данченко о «Miserere», когда за постановку взялись практически. В Дневнике репетиций сохранились записи рукой Станиславского о встречах по «Miserere», проходивших в кабинете Немировича-Данченко. Сначала, 21 января, происходило чтение пьесы и определялись рабочие названия картин, очень поэтически. Например, первая картина «Тихо — Вечерняя мечта», «День — Стремление к красоте» или шестая картина «Ночь — Апология смерти» [[3](#_n_1_5_003)] и тому подобное. Затем, {69} 22 января, состоялось главное — «Литературная беседа о пьесе с Вл. Ив.» [[4](#_n_1_5_004)]. Станиславский записал двадцать пять позиций трактовки.

Основополагающей для будущего спектакля была «Общая идея-молитва. (Miserere, Господи, помилуй)» [[5](#_n_1_5_005)]. Тема самоубийства проводилась условным настроением: «Все время присутствие в пьесе не Бога, а присутствие — Ангела смерти, очаровательный Ангел, привлекающий» [[6](#_n_1_5_006)]. Утверждалось: «Несмотря на то, что шесть самоубийств — пьеса розовая, радостная» [[7](#_n_1_5_007)].

Неожиданное использование цвета как аргумента оптимистической трактовки подкреплялось сравнением с «Дядей Ваней», тоже очень неожиданным: «“Дядя Ваня” — желтая пьеса, а эта розовая» [[8](#_n_1_5_008)]. Рассчитывалось и будущее воздействие спектакля на зрителей: «У Юшкевича вся пьеса обвеяна тайной. И это хорошо. Когда пьеса кончается, тогда только начинает мучить зрителя эта тайна» [[9](#_n_1_5_009)]. Эстетика спектакля должна была основываться на «благородной простоте», «никакой нуды» и даже сугубо бытовые сцены, как в трактире, не должны были содержать «ничего трактирного» [[10](#_n_1_5_010)]. Такой отстраненный от реальности общий колорит демонстрировал политическую нейтральность театра к двум сакраментальным темам: еврейской и самоубийств. Удавшаяся беседа позволила представить себе «Miserere» на сцене МХТ явлением поэтического искусства.

Для укрепления дела Станиславский еще раз, 25 января, беседовал с исполнителями уже один, без Немировича-Данченко, и уже на свою тему: как использовать в репетициях приемы «системы». Станиславский говорил: «о самочувствиях и переживаниях, о самовыявлении и общении; о составных частях сложных чувств» [[11](#_n_1_5_011)]. После чего пьеса и исполнители были вручены режиссерскому руководству Лужского и Москвина.

В Дневнике репетиций после записей Станиславского беседы с Немировичем-Данченко о «Miserere» 22 января 1910 года, сделанной чернилами, приклеены листочки, вырванные из небольшого блокнота. Записи на них сделаны Станиславским карандашом. Происхождение этих листочков и время их появления в Дневнике репетиций объяснить со всей уверенностью затруднительно. Если сопоставить их содержание с тем, что позднее писал Немирович-Данченко об истории постановки «Miserere», листочки появились «вдруг перед самым началом работы». Именно тогда Станиславский нашел распределение ролей среди молодежи ошибочным и предложил другое: занимать в ролях старшее поколение артистов — Лилину, Книппер-Чехову, Москвина, Качалова и даже самого себя в роли {70} полоумного старика Шлеймы. Но не это самое важное. Интереснее то, что Станиславский дал в связи с этим свою трактовку пьесы Юшкевича, как бы спустив ее с розовых небес на землю. Она, очевидно, пришла ему на ум, когда он представил себе спектакль до такой степени конкретно, что даже нарисовал планировку сцены свадьбы.

Станиславский свел свою трактовку к двенадцати позициям. «Идея послереволюционного распада» [[12](#_n_1_5_012)] определяет у Станиславского суть спектакля. «Когда революция проваливается, от сердца отсос, — пишет он. — Хочет[ся] заполнить вновь кровью. Начинается свадьба. Оста[ю]тся и остатки прошлого — разочарование жизнью» [[13](#_n_1_5_013)]. Действующие лица, несмотря на некоторую их завуалированность в пьесе, также вполне ясны Станиславскому. Это в недавнем прошлом настоящие революционеры, «мужчины, а не дети» [[14](#_n_1_5_014)]. К ним он относит главного героя Левку, старика Шлейму, молодых людей Израиля и Симона и самую юную из всех — Марьим. Их действия в реальной жизни ему тоже известны: «Являются люди (бомбисты), которые нужны только для разрушения. Когда кончилась революция, такие люди (Марьим) развивают идеологию смерти. Эти люди в себе видят весь мир. Если я умру, то всем будет хорошо» [[15](#_n_1_5_015)]. Станиславский совершенно не собирается героизировать как этих людей, так и их прошлое. Он подчеркивает: «Революцион[ное] отнюдь не должно быть в пьесе, только его эхо (то есть скорбь), чтоб не было этого бума (криков революц[ионных] и бодрости, веры)» [[16](#_n_1_5_016)]. Так же он был против изображения еврейской характерности героев и среды.

Возможно, по размышлении пьеса и в таком виде пугала Станиславского, хотя выход героев в небытие и не был так опоэтизирован и лиричен, как в трактовке Немировича-Данченко. Возможно, что театр действительно «получал предостерегающие письма от лиги борьбы с самоубийством» [[17](#_n_1_5_017)], как рассказывал об этом С. Юшкевич, хотя в архиве таковые не найдены. Станиславский задумался о том, нравственно ли ее ставить и не совершает ли театр поступок преступный, как-никак, но оправдывая самоубийства.

Это сомнение Станиславского возмутило Немировича-Данченко. «Истинные художественные произведения считаются безнравственными только с точки зрения маленькой, мещанской морали», — выдвинул он контраргумент. Наоборот, он считал преступным не говорить о каких-то явлениях жизни, как бы страшны они ни были. Снова он напомнил об общественном голосе Художественного театра, раньше смело и вопреки {71} публике звучавшем в «Докторе Штокмане», «Мещанах», «На дне» и «Бранде». Отступление от общественного долга было для него свидетельством «утомления», недостойным «передовой роли» художественников.

Еще яростнее свой гнев по этому поводу Немирович-Данченко излил в письме к Москвину, написанном после получения письма Станиславского. В нем он помимо тех же соображений раскрывает и свои политические взгляды. Он не доверяет репертуара Станиславскому по идейным причинам, противостоит октябристским взглядам Стаховича и высказывает опасение, что с такими признаками отсталости «от тех, кто идет впереди», театр «будет бежать на запятках», когда «наступят боевые дни». Немирович-Данченко ожидает этих дней «очень скоро». Он не пишет, каковы они будут, но можно предположить, что он думал об обновлении освободительного движения. Так, волей-неволей Немирович-Данченко сам касается политики, при этом упрекая Станиславского, когда тот ее касается: «Вы противоречите себе. Художник par exellence и ненавидящий проповеди, Вы начинаете проповедовать и вторгаться в публицистику».

Немирович-Данченко оставался тверд в своем споре со Станиславским и заявил ему в письме от 21 июня 1910 года, что «Miserere» репетируется в новом сезоне «без *всяких колебаний*» [[18](#_n_1_5_018)] и что спектакль пройдет двадцать пять раз. Предсказывая это, он попал в яблочко: спектакль прошел двадцать шесть раз.

Единственное, в чем Немирович-Данченко сомневался, так это в правильности распределения ролей. Он стал опасаться «ученического спектакля» [[19](#_n_1_5_019)] и даже намеревался пойти на уступки Станиславскому, советовавшему взять актеров поопытнее. Может быть, на него повлияла и мечта о том же Юшкевича, с которым он виделся летом в Одессе. Но так или иначе эти коррективы в распределении ролей внесены не были. Только Гзовская сыграла роль красавицы Тины.

После рискованного высказывания Станиславского о «Miserere» и об отсутствии современных драматургов Немирович-Данченко должен был реабилитировать Художественный театр в глазах писателей делом. Он послал Москвину телеграмму и письмо, досрочно вызывая его для работы над «Miserere», а Леониду Андрееву написал прямо: «Что Конст. Серг. говорит “urbi et orbi”[[5]](#footnote-6) об отсутствии авторов, не делая оговорок {72} и насчет Леонида Андреева, — это его личное мнение, конечно, довольно замечательное, но, однако, не обязательное для Художественного театра».

Что было делать и с мрачным настроением Станиславского, и с его переменившимися рабочими планами?.. Немирович-Данченко поступил со всей решительностью, отодвигая Станиславского в сторону, о чем ставил в известность того же Москвина: «Видя все это, я свел работу Константина Сергеевича на предстоящий сезон до minimum’а: “Гамлет”, старые роли, чужие генеральные (то есть пьес, нами поставленных), роль в “Провинциалке” и постановка тургеневского спектакля к великому посту. Больше ничего. Все остальное берусь исполнить я, с помощью Вас, Лужского и Марджанова. Но уже прошу его не мешать».

Можно заподозрить, что Немирович-Данченко поступил злодейски, ограничив деятельность Станиславского. На самом деле он только слово в слово перечислил те режиссерские и актерские работы, которыми Станиславский пожелал сам себя ограничить ради педагогических занятий. Еще Станиславский соглашался участвовать в заседаниях «о будущем сезоне и будущем Театра», а также вести «частные занятия» [[20](#_n_1_5_020)], что было уже его личным делом.

Оставалась, кажется, только одна неопределенность: какая постановка откроет сезон — «Miserere» или «Гамлет»? Вопрос неоднократно перерешался, но когда Сулержицкий приехал после летнего отпуска, то увидел, что «на сцене и во всем театре шли работы по “Miserere”, и все вокруг знали, что этот спектакль выйдет первым. И вдруг в день сбора труппы, 2 августа 1910 года, все начало валиться. Качалов застрял на даче, Грибунин и Уралов не явились, Москвин и Стахович заболели. Репетиции, приемные экзамены в школу МХТ, заседание Правления — все не могло состояться. “Надо много терпения и мужества”» [[21](#_n_1_5_021)], — крепился Немирович-Данченко. К тому же погода стала осенней, а он так не любил холодов. «На дворе холодновато, — жаловался он жене. — Достаю демисезон» [[22](#_n_1_5_022)].

На следующий день, 3 августа, случилось худшее. Стахович получил телеграмму, что Станиславский лежит в тифу. Это означало, что он вовсе не примется за работу. Этот удар для театра Немирович-Данченко встретил с полным самообладанием. «Я смотрю, конечно, на все спокойно и мудро. Планирую работы». Его уверенность исходила из мысли, годами им внушаемой: «Ведь это театр, — по моему же суждению, а не кружок Конст. Серг. …» [[23](#_n_1_5_023)]. Лужский разгадал план Немировича-Данченко: {73} «В театре Немирович желает пользоваться болезнью Станиславского, чтобы восстановить утраченную в последние сезоны власть, успех и популярность» [[24](#_n_1_5_024)].

Первейшей задачей было выяснить состояние работ над «Гамлетом», и поэтому Немирович-Данченко срочно ознакомился с готовностью актерской части — у Марджанова и декорационной — у Сулержицкого. Для себя он сразу решил, что за руководство доработкой «Гамлета» не возьмется. Он не хотел попасть «в глупое положение» [[25](#_n_1_5_025)], исправляя вольные фантазии Крэга и Станиславского. Он избегал возможных упреков с их стороны и не хотел одаривать своим режиссерским вкладом их постановку, будучи обреченным остаться при этом в безвестности. Таковы были сокровенные причины его решения, которыми он делится только с женой.

Затем последовали три ответственных дня, в которые, собственно, и был сформирован сезон, оставшийся в истории МХТ как сезон Немировича-Данченко. Сначала на вечернем заседании Правления б августа он получил право выбрать пьесу для открытия сезона. На следующий день, 7 августа, он назвал ее — «Братья Карамазовы» и получил одобрение. В полдень 8 августа состоялось уже «первое собрание о “Карамазовых”» [[26](#_n_1_5_026)].

Поведение Правления МХТ в эти три дня очень удовлетворило Немировича-Данченко: «Правление вчера (Стахович, Москвин, Вишневский и Румянцев) заявило мне, что взоры всех устремлены на меня. Театр ждет спасения от меня, от моей мудрости, энергии и талантливости» [[27](#_n_1_5_027)]. Ведь это была его ситуация. Когда все шло в театре гладко, он охладевал, мог даже погружаться в какую-то вялость, вызывая со всех сторон упреки в лени. Неизменную бодрость и подъем духа он испытывал в критические моменты. Он пробуждался для борьбы.

Ему без труда удалось отговорить членов Правления от компромиссного варианта доработки начатых «Гамлета» и «Miserere», возобновления «Чайки» и постановки несложных спектаклей по пьесам Тургенева и все той же маячившей в репертуарных планах «Эллиды» Ибсена. Теперь Немирович-Данченко считал делом чести заменить отложенного «Гамлета» чем-то равноценно весомым по оригинальности. В этом был расчет не только репертуарной политики, выгодной для сезона, но и личный интерес. Он писал: «Но я поставил вопрос *для себя самого* так: легкий репертуар докажет банкротство театра, как только заболел Станиславский. “Карамазовы” же {74} докажут, что и без него, по крайней мере временно, театр способен ставить крупные произведения» [[28](#_n_1_5_028)].

Допускал ли Немирович-Данченко мысль о плохом исходе, попросту о том, что Станиславский умрет?.. Все-таки тиф — болезнь нешуточная, тем более осложнившаяся воспалением легких. Не может быть, чтобы у него не сжалось сердце от этой мысли. Тогда бы он остался один и один не временно, а всегда должен был бы сохранять и вести дальше Художественный театр. Не побоимся спросить: могла ли для него быть сладость в таких думах?.. Наверное, могла. Слишком он жаждал самостоятельности, а тут судьба дает ему шанс немедленно доказать свою силу. Одновременно по-человечески он не хотел и страшился от судьбы такой жертвы, хотя при варианте плохого исхода болезни Станиславского, без сомнения, ни за что не закрыл бы Художественный театр.

Только через месяц после получения известия о болезни Станиславского он написал в Кисловодск Лилиной. Промедление было следствием его сложного душевного состояния. Он объяснил свое молчание тем, что не мог выразить ей сочувствие, считая себя самого «заслуживающим сочувствия», потому что Станиславский по «духовной близости» занимает в его внутреннем мире единственное и ни с кем даже из родственников не сравнимое место. «И никакие общие мерки дружбы, любви, сочувствия не применимы к нам. Мы можем не плакать друг о друге, можем стать во враждебные отношения друг к другу, и все-таки ту связь, которая между нами, может разорвать только бог да смерть. Да и смерть не разорвет» — так писал он в конце концов. Немирович-Данченко признался Лилиной, что свое волнение о Станиславском подавлял и прятал, мобилизуя всего себя целиком для театра и работы. В переживания он разрешал себе уходить только в одиночестве и тогда им «отдавался тем тяжелее и глубже, чем более одиноко».

Эти запутанные чувства Немировича-Данченко объясняют жестокость, проявленную им в то время. Надо было собрать все имеющиеся в театре силы, доказывая его жизнеспособность, а Сулержицкий захотел все бросить и ехать в Кисловодск. Немирович-Данченко время от времени отправлял туда в помощь Лилиной свободных людей: Балиева, Муратову, Книппер-Чехову. Сулержицкому он ехать не позволил. Поступок его был глубоко чужд и непонятен Сулержицкому. С обидой он писал о нем Крэгу: «Немирович сказал, что мне не следует ехать на Кавказ, потому что я должен работать. Я же сказал: “Если {75} "Гамлет" в этом году не пойдет, то, значит, никакой серьезной работы не предстоит”. А он сказал: “Вы должны выполнять любую работу”. Я сказал: “Нет”. И вот я уже еду на Кавказ. Так что я не знаю, получу ли я сколько-нибудь денег от театра. Но я должен быть со Станиславским». Для Сулержицкого простая человеческая поддержка была важнее служения делу, пусть хоть и делу всей жизни Станиславского.

Конечно, Сулержицкий совершил дипломатическую ошибку, говоря, что, помимо «Гамлета», не видит «никакой серьезной работы», тем самым не признавая серьезности «Братьев Карамазовых». Между тем, заменив ими «Гамлета», Немирович-Данченко окунулся в романтическое настроение. «Решился! — писал он жене. — Кидаюсь в открытое море и влеку за собой весь театр» [[29](#_n_1_5_029)]. «Я бросился в открытое море, — почти теми же словами писал он Лужскому, приглашая его к совместной режиссерской работе. — Открываем сезон “Братьями Карамазовыми”. Два вечера».

По собственному признанию, он уже напевал и на душе его было «легко» и «нервы покойны» [[30](#_n_1_5_030)]. От свободы действий, которой не был избалован, он почувствовал облегчение: «Ведь много работы никогда не сбивает меня с настроения. Если никто и ничто не нудит и не отвлекает глупостями» [[31](#_n_1_5_031)]. «Отвлекал» и «нудил» обычно больше всех Станиславский своими беспрерывно усложнявшимися требованиями да внезапными переменами.

«Бог даст, все устроится» [[32](#_n_1_5_032)], — утешительно телеграфировал Стахович в Кисловодск. Он уверял Станиславского, что «Гамлет» будет его дожидаться, театр же примется пока за «Братьев Карамазовых» и будет соблюдать его «заветы» [[33](#_n_1_5_033)]. Но Станиславскому в Кисловодске телеграмму не показали. И этот факт поднимает завесу над двумя обстоятельствами. Он разрушает миф о сказочно внезапном появлении «Братьев Карамазовых» в репертуаре МХТ и объясняет отношение Станиславского к этому спектаклю.

На самом деле два с небольшим года отделяют первое предположение о включении отрывков из романов Достоевского в репертуар МХТ от премьеры «Братьев Карамазовых». В апреле 1908 года Правление дало задание Немировичу-Данченко продумать этот вопрос. В мае 1908 года Станиславский на вечере в издательстве «Шиповник» публично сообщил, что постановка Достоевского не за горами. Мало этого, он рассказал о сценическом решении, которое и осуществилось в 1910 году. «Мы, конечно, откажемся от переделок, — говорил он. — {76} Всего вероятнее, будет чтец, который будет выступать наряду с диалогами действующих лиц <…>». Не говорил ли он это со слов Немировича-Данченко, уже продумавшего свой замысел?..

В начале июля 1908 года Немирович-Данченко писал Станиславскому, что перечитал всего Достоевского и остановился на «Братьях Карамазовых». Он сомневался лишь в том, хватит ли актерских дарований. Станиславский с восторгом согласился, заклиная: «Все прощу — только дайте». Летом 1909 года в рабочей тетради Немировича-Данченко появилась опись картин и действующих в них лиц — первый намек на готовящуюся инсценировку. Летом 1910 года Немирович-Данченко намечал порядок выпуска премьер в предстоящем сезоне. Задумано, что «Гамлет» пойдет 9 октября, а «Братья Карамазовы» — в декабре. На рассмотрение Правления Немирович-Данченко собирался вынести предложение:

«Начиная с 3 – 4 авг. ежедневно чтение “Карамазовых” в присутствии исполнителей, режиссеров, переписчиков ролей и т. д. (стенографистки?). Художники — макеты.

Чтец? Сушкевич? Гзовская?» [[34](#_n_1_5_034)] Намечено, чтó читать из романа. И все это — до болезни Станиславского.

Немирович-Данченко как в воду глядел, набрасывая этот план начала работ над «Карамазовыми». Промахнулся всего на четыре дня: не с 3 – 4, а с 8 августа приступил к «Карамазовым», но зато уже с задачей первой премьеры в сезоне. Стоит ли обращать внимание на такие пустяки? Стоит, потому что иногда они принципиальны. В данном случае расхождение всего в какие-то четыре дня доказывает, что Немирович-Данченко реально готовился ставить «Братьев Карамазовых» еще до поворотного известия о болезни Станиславского.

Вскоре Н. Е. Эфросу стало известно, что он вынашивал «замысел целых три года, все примериваясь» [[35](#_n_1_5_035)]. В душе и мыслях его все созрело. Поэтому ему так легко было включить мотор, то есть «организационную часть» [[36](#_n_1_5_036)], как было записано того же 8 августа в Дневнике репетиций. Она составилась из назначенных им ответственных лиц: за литературу, бутафорию, костюмы, гримы, рисунки. В нее входили и помощники режиссера. Репетиции пошли по два раза в день — утром и вечером. Работали с увлечением и так спешно, что формальная сторона забывалась: записи в Дневнике репетиций велись крайне небрежно, совершенно не отражая сути и этапов работы. Для Немировича-Данченко внезапным решением было только одно: замена «Гамлета» и «Miserere» «Карамазовыми» и открытие {77} ими сезона. Этим он действительно сделал беспроигрышный выбор: во сто крат повысил внимание к театру и разогрел общество предвкушением премьеры, заранее встреченной полемически. Акции Художественного театра в конкуренции с другими поднялись.

Станиславский тоже задумывался о постановке, вероятно, еще в сезоне 1908/09 года, помечая в записной книжке: «Напомнил, что “Карамазовых” надо проводить через цензуру». Но вот было ли это напоминание о неотложном деле или опасение, что желаемая постановка может быть сорвана цензурой, решить трудно. Цензурное препятствие состояло в запрете выведения на театре духовных лиц. В июле 1908 года Немирович-Данченко надеялся, что «Зосиму разрешат», а Станиславский отвечал ему: «Если есть надежда на “Карамазовых” — непременно давать».

Однако же в июне 1910 года эта надежда была потеряна. «Толкает меня на “Карамазовых” еще то обстоятельство, — писал Немирович-Данченко, — что до разрешения Зосимы все равно мы не доживем <…>». Документы доказывают, что он, махнув рукой на цензуру, начал репетировать без цензурного разрешения, но и без выведения на сцену духовных лиц[[6]](#footnote-7).

Немирович-Данченко скрепя сердце шел на отсечение значительной философской части романа ради показа людей Достоевского, само собой, своим драматизмом просящихся на сцену. По свидетельству Лилиной, Станиславский не соглашался с таким вариантом: «Костя никак не допускает возможности постановки “Карамазовых”, он убежден, что они запрещены из-за сцены “У Зосимы”, а без “Зосимы” и вообще “богословной”[[7]](#footnote-8) стороны он считает, что пьеса будет малоинтересна» [[37](#_n_1_5_037)]. Этим она объясняла Качалову, почему от Станиславского было скрыто начало работы над постановкой. О том, что Станиславский «противился постановке “Братьев Карамазовых”» [[38](#_n_1_5_038)] и оттого ее от него скрывали, было откуда-то известно и Эммануилу Бескину и он писал об этом в «Раннем утре».

Но упорство Станиславского и его, так сказать, прогрессивный консерватизм были явно преувеличены. Когда «Братья Карамазовы» вышли и Станиславского завалили телеграммами и письмами победного содержания, он написал доброжелательно: {78} «Страшная тайна о “Карамазовых” наконец раскрыта, и недоумеваю, почему из этого делали тайну; это — гениальный выход из затруднительного положения театра».

Вред же от тайны, как якобы щадящего средства обращения со Станиславским, оказался большой. До самой премьеры «Братьев Карамазовых» от Станиславского помимо телеграммы Стаховича от 6 августа было скрыто и содержание трех писем Немировича-Данченко (5 и 9 сентября и 9 октября 1910 года). Они были адресованы Лилиной, но в уверенности, что «К. С. этим скоро заинтересуется», то есть написаны для него. Лилина боялась повредить медленному выздоровлению Станиславского малейшим нарушением его безмятежного состояния. Ей казался опасным даже тот азарт, с каким он лепит фигурки к «Гамлету». Она целую ночь промучилась в думах, показать ли Станиславскому письмо Сулержицкого, ближайшего к нему в Художественном театре человека.

Труднее всего было прятать от него газеты, в которых упоминалось о репетируемых «Братьях Карамазовых». «И приходится врать, изворачиваться, выдумывать» [[39](#_n_1_5_039)], — переживала она. Эта гипертрофированная забота о Станиславском приводила к преступному обману. Так, Муратова, вернувшись из Кисловодска в Москву, описывала впечатление от одной из картин «Братьев Карамазовых». Из конспирации названия пьесы она не упоминала. И вот: «Костя читает и думает, что дело идет о “Miserere”, а я слушаю и не догадываюсь, о какой картине она пишет <…>» [[40](#_n_1_5_040)], — признавалась Лилина в письме к Качалову. Возможно ли так обманывать художника? Происходившее уже не назовешь святой ложью. Изоляция творческой личности — насилие трагическое.

Ближайшие к Станиславскому люди не понимали этого. «Писать Константину Сергеевичу нам запретили, боясь его волновать, — ставил Лилину в известность о московском решении Стахович. — Думаю, что это правильно» [[41](#_n_1_5_041)]. От кого исходила эта инициатива в Москве — неизвестно. Одна Книппер-Чехова интуитивно испытывала угрызения совести по этому поводу: «Меня все время мучило то, что в нашем театре пробуют что-то новое, а Константин Сергеевич даже и не знает об этом». На следующий день после премьеры второго вечера она спрашивала Лилину в письме: «Неужели Константин Сергеевич еще не знает, что идут “Карамазовы”?» Но тут в театр пришла поздравительная телеграмма от Станиславского, после которой, по свидетельству очевидцев, «Влад. Ив. рыдал, как женщина от восторга и умиления», и Книппер-Чехова воскликнула {79} с облегчением: «Урррааа!!! Орел знает о “Карамазовых”! Сразу легче задышалось».

В биографии Станиславского этот случай, к несчастью, положил начало особому режиму его затворничества на протяжении месяцев и лет предстоявших ему болезней. Для этого в его характере имелись фатальные черты: домашняя покорность и страх перед заболеванием. Они превращали его в большого ребенка, лишенного воли рисковать своим здоровьем. Это заложено было в нем еще в детстве всем укладом дома Алексеевых. «<…> Эти большие, детски-наивные глаза и трогательная, кроткая улыбка на исхудалом лице Станиславского» [[42](#_n_1_5_042)] принуждали теперь Лилину к беспредельному терпению сиделки, сердцем и мыслями находящейся в Москве и сопереживающей рождению «Братьев Карамазовых».

«Хочется до смерти видеть работу, репетиции; полюбопытствовать на фантазию Немировича и Лужского; с трепетом поглядеть на любимцев: Москвина, Качалова, Бутову; с маленькой завистью и большим любопытством на Гзовскую, с предвзятостью на Германову и т. д. и т. д.» [[43](#_n_1_5_043)], — писала она Качалову, расставляя акценты семейного алексеевского отношения к коллегам.

Наконец впечатления удачной премьеры «Братьев Карамазовых» стали легальными. Станиславский узнавал их из двух источников: газет и приходивших в Кисловодск телеграмм и писем. Почти всем корреспондентам за Станиславского все еще отвечала Лилина. Леонидову она описала живую картину, как под шум разразившейся в Кисловодске непогоды они сидят за столом, засветив лампу, и читают «сказки Шехерезады» — рецензии на «Братьев Карамазовых».

В записной книжке Станиславского есть следы этих чтений. Останавливает и удивляет то, что в своих размышлениях о рецензиях Станиславский вовсе не обращает внимание на анализ постановки, что, казалось бы, его в первую очередь должно было волновать. Его раздражает непрофессиональность критиков, по его мнению, вечно преследующих какие-то свои интриганские цели. До Немировича-Данченко в Москву дошло, что «Станиславский, прочитав все рецензии, сказал: “Все, кроме Эфроса, дураки”» [[44](#_n_1_5_044)]. Немирович-Данченко заочно с ним согласился.

Свою статью, очевидно, во многом основанную на цитируемой в ней беседе с Немировичем-Данченко, Эфрос написал немногим меньше месяца до премьеры. В ней он полемизировал с теми, кто уже заранее отвергал постановку, сопротивляясь {80} попытке театра перевести роман на сцену. Станиславский был убежден, что критики в своем анализе должны вставать на «точку зрения театра» и, согласно ей, судить о результате.

Когда критик судил по своим меркам, Станиславский возмущался. Так, его возмутила насмешка Бескина, писавшего в «Московских ведомостях», что Художественный театр в силу своей натуралистической ориентации не может выводить на сцену реального черта, раз он его не наблюдал в жизни. Ему приходится поэтому превращать диалог Ивана с чертом в монолог. Для Бескина это было искажением романа Достоевского, где черт является в образе реальном. Бескин не попытался встать на сторону театра и судить о том, удался ли ему сценический прием передачи в монологе разговора Ивана с чертом, его спор с самим собой, раздвоенность сознания и философии.

Еще больше разозлился Станиславский на критика Н. Ежова. Тот сомневался в удаче Художественного театра в предстоящем сезоне без участия Станиславского, который один оригинален в этом театре. Казалось бы, прочесть такое о себе было лестно, но Станиславский не поверил, что это написано без задней мысли. «Ежов вечно меня нещадно ругал. Теперь надо подорвать этот сезон, и он пишет — заболел Станиславский — *талантливый* руководитель и *еще более* талантливый артист этого театра», — вскрывает подвох Станиславский и жирной чертой подчеркивает самые вредные слова. Быть может, он боится из-за этих слов еще и подрыва своих отношений с Немировичем-Данченко, который, конечно, не отнесется к ним безразлично.

Но внимание Немировича-Данченко в качестве автора сезона 1910/11 года скорее было обращено не на внешние, а на внутренние «подрывы». Его подтачивало сомнение в искренности оказанного ему Правлением доверия. Он прибегал к тем же средствам защиты, как и Станиславский при постановке «Месяца в деревне». Он тоже запер двери в зал, где шли репетиции, так что незанятые в работе, всегда склонные к преждевременным приговорам, оказались за бортом до самых генеральных. Немирович-Данченко чувствовал, что в кольце соратников «много малодушных» и первый среди них — Стахович, который окружил его заботой и видимой поддержкой.

Немирович-Данченко писал жене: «Самолюбию моему нисколько не льстит высшая доверчивость, которую проявили Стахович и Вишневский. По-моему, если копнуть поглубже, в этом подчеркнутом доверии больше страху и недоверия» [[45](#_n_1_5_045)]. Ревность {81} к авторитету Станиславского питала сомнения Немировича-Данченко, и он вел психологические наблюдения за Стаховичем. И надо признать, оказался недалеко от истины.

Пересказывая в письме к Лилиной свою речь перед труппой 8 августа 1910 года, Немирович-Данченко упомянул, что непозволительно подозревать Станиславского «в мелком честолюбии», когда бы он желал видеть театр без себя в упадке. «Придет же такое в голову!» — невольно мелькает в мыслях при чтении этого места в письме. Однако Немирович-Данченко знал людей. Ошибся он в одном: эти чувства переживал не Станиславский, а Стахович.

Все-таки как Немирович-Данченко заблуждался этим летом в Карлсбаде, когда, гуляя со Стаховичем по курортному раю, полагал, что повлиял на его оценку роли Станиславского в Художественном театре. Теперь интуиция подсказывала ему правильно, хотя он и не знал того, что Стахович написал 13 октября 1910 года, наутро, после премьеры «Братьев Карамазовых». А писал Стахович Лилиной в Кисловодск: «Между нами, я желал и пламенно желаю матерьяльного успеха, очень большой художественный меня удивил бы без участия “Орла”. Желаю, чтобы ходили в театр и приносили деньги, но чтобы у зрителей чувствовалось отсутствие Станиславского (я подлец)» [[46](#_n_1_5_046)].

Вышло же все наоборот. Материальный успех «Карамазовы» не принесли (слишком дорого было платить за два вечера), зато художественный — несомненно.

Слава постановки «Братьев Карамазовых» сложилась не сразу. Стахович докладывал в Кисловодск: «Немирович воспрял духом, а после первого представления был минорно настроен, признавая “благородный неуспех” — его выражение» [[47](#_n_1_5_047)]. Стахович пояснял, что впечатлениями от первого вечера руководил разум, а от второго — непосредственное чувство. «“Мокрое” не могло не захватить, — честно писал он. — <…> Леонидов был великолепен» [[48](#_n_1_5_048)]. Он сообщал, что после второго вечера Немирович-Данченко «ходит счастливым» [[49](#_n_1_5_049)].

Но как достижения «Братьев Карамазовых» были доступнее восприятию понимающих, так и празднование успеха произошло в среде избранных. «Ночь мы просидели в “Летучей мыши” — были только свои, чествовали Владимира Ивановича», — с подробностями описывала Книппер-Чехова Лилиной состоявшуюся 15 октября вечеринку. Круг был настолько узким, что не присутствовала даже Германова, и это было с одобрением отмечено Книппер-Чеховой. Казалось бы, кто‑кто, а Германова, {82} сыграв только что Грушеньку, имела право участвовать в семейном празднике, но, очевидно, к семье она все-таки не принадлежала. Атмосфера была домашней. Немирович-Данченко был открыт всем, искренне веселился и «даже прошелся лезгинкой». Одним словом, был «мил, каким давно не видали его».

На устроенном Балиевым торжестве не видно было и Стаховича. Он словно закончил свою вахту при Немировиче-Данченко генеральными репетициями (ведь кошки скребли у него на сердце с 4 августа) и в день премьеры заболел. Оба премьерных вечера он следил за происходящим в театре по телефону. Уже генеральные репетиции дали ему материал для целой рукописи. Разобрав все по косточкам, он назвал свой труд «Мое скромное и приватное мнение о постановке отрывков из романа “Братья Карамазовы”» [[50](#_n_1_5_050)] и послал его в Кисловодск.

Он согласился с рецензентом, отметившим, что режиссерски спектакль не имеет твердой руки. Стахович добавлял, что, по его мнению, недостает «режиссерского вдохновения», что «режиссерского воображения» не хватило на двадцать картин, кроме «Мокрого» [[51](#_n_1_5_051)]. Здесь-то и нужен был Станиславский, который «дал бы разнообразные штрихи, поставил действующих лиц кверху ногами» [[52](#_n_1_5_052)], пусть даже возмутив публику. «Предпочитаю возмущение — скуке» [[53](#_n_1_5_053)], — резюмировал Стахович.

Отзыв Стаховича, очевидно, разделялся некоторой частью труппы. Почти то же высказывала и Муратова, утверждая, что Немирович-Данченко «заслуживает» успеха, потому что «сделал все, что мог», но в спектакле «чувствуется недостаток фантазии и смелости» [[54](#_n_1_5_054)]. Эта критика была вразрез тому, что хотел Немирович-Данченко.

Режиссерское решение Немировича-Данченко было смело в ином — в части драматургической. Принцип отрывков из романа без оглядки на то, чтобы они казались пьесой. Чтец как читатель романа, а не служебное при спектакле лицо. Недаром его чтение сливалось с происходящим на сцене. Немирович-Данченко рассчитывал, что Чтец и станет единственным эффектом постановки.

Если бы не скромное исполнение Чтеца Н. Н. Званцевым и всеми последовавшими за ним дублерами, роль эта могла бы стать камертоном спектакля, как она стала таковой при повторении Немировичем-Данченко этого принципа инсценирования в 1930 году в спектакле «Воскресение» по Толстому, когда «От {83} автора» исполнил не кто-нибудь, а Качалов. Правда, там Качалов влиятельнее вторгался в действие, появляясь на сцене возле персонажей, чем Званцев, не выходивший из своей ниши с зеленой лампой. В первоначальных замыслах Немировича-Данченко было придать Чтецу больше значения, и потому он предлагал исполнителями Сушкевича или даже Гзовскую, что было бы еще оригинальнее.

Открытия литературной режиссуры Немировича-Данченко, пожалуй, не были в 1910 году оценены по достоинству критиками, занятыми сравнением спектакля с романом, а не новой театральной идеей. Только Юрий Беляев в 1911 году, когда «Карамазовы» были показаны в Петербурге, по-настоящему поддержал суть реформы Немировича-Данченко. Он написал, что это «интересный художественный опыт в области театра», что с ним «*на нашу сцену снова пришел писатель*» и что «и на такой невольной “дыбе” узнавался Достоевский» [[55](#_n_1_5_055)].

Сразу понял Немировича-Данченко и даже на расстоянии один Станиславский. Он схватился за эту находку, освобождающую сцену от прикованности к драматургии. Это вполне отвечало его давнишним попыткам поставить, например, рассказы Чехова. Но, инсценируя их, он шел от режиссуры, не умея сладить со стороной литературной. Придумав сценическую подачу картин фрагментами, он инсценировал текст банально, под одноактную пьесу. Недаром потом, работая над «Моей жизнью в искусстве», он связывал эти два явления в истории Художественного театра: «Фон для миниатюр Чехова (пот[ом] “Карамазовы”)» [[56](#_n_1_5_056)]. Станиславский с новым жаром размечтался, что в обретенном способе инсценирования «в первой половине» сезона 1911/12 года пойдут «иллюстрации “Мира”», а «во второй» — «Войны». Таким образом, окажется на сцене Художественного театра роман Толстого «Война и мир». У него уже имелись продиктованные «сиделке» Муратовой наброски первой части. План инсценировки «Униженных и оскорбленных» с «чтением введения» и хронометражем картин Станиславский послал Немировичу-Данченко из Кисловодска уже 22 октября 1910 года. Дело грозило обернуться тиражированием приема. Однако новые задачи уберегли обоих от этого.

Литературное начало режиссуры потребовало от Немировича-Данченко сознательно отказаться от постановочных эффектов и поисков какой-либо внешней оригинальности. Да он и не знал за собой особой силы в них, всегда уступая тут пальму первенства Станиславскому. Перед началом работы он предупредил Лужского: «Форма — проторенная дорога: простая, {84} реальная постановка и простая, реальная игра. Открытий никаких нет». Однако замысел упрощения сценической обстановки, сведенной к минимуму реквизита на нейтральном фоне, поставил Немировича-Данченко в неудобное положение перед Станиславским.

На заседании Правления 20 августа неожиданно пришлось обсуждать щекотливый вопрос о заимствовании этого приема. «В театре кто-то пустил, — писал Немирович-Данченко жене, — что обстановка “Карамазовых”, задуманная Лужским, напоминает крэговского “Гамлета”. Я вчера созвал Правление, чтоб оно решило этот вопрос и взяло на себя» [[57](#_n_1_5_057)]. Сам Немирович-Данченко не наблюдал никакого сходства. Правление же пожимало плечами. Тогда Немирович-Данченко «указал на такие необходимые переделки, чтобы и тени сомнений не было» [[58](#_n_1_5_058)].

Стахович «ручался» [[59](#_n_1_5_059)], что Станиславский не будет в претензии, и был прав. Станиславского зацепила не мысль о заимствовании, а совсем другое. Явная общность приемов «Братьев Карамазовых» и «Гамлета», состоящая в замене бытовых декораций фоном для игры артистов, наталкивала его на обдумывание «новых возможностей театра». Он развивал их по-своему, в противоположную сторону от задачи Немировича-Данченко. Фантазия его вольно заиграла и из сочетания «карамазовского» нейтрального фона с подвижными ширмами «Гамлета» он сочинил кубы с разноцветно окрашенными плоскостями. Поворачиваясь, они могли давать эффект мгновенной перемены декорации и ее цвета. Это делало технику сцены еще богаче и изощреннее. Между тем именно в аскетизме оформления «Братьев Карамазовых» Немирович-Данченко бросил режиссерский вызов всему постановочно-обстановочному великолепию Художественного театра. Он всегда считал, что эта сторона превалирует и заслоняет суть. Теперь, являясь полным хозяином постановки, он провозгласил свой манифест: «<…> весь интерес *не на фабуле* и не на обстановке, а *на образах*».

Москвин очень живо описал Лилиной новаторство «Братьев Карамазовых», во сто крат повышавшее требования к актерам. Невозможно не привести здесь целиком его удачного описания, подкрепленного чувством юмора. Москвин писал как бы по-простецки: «Итак, все интересы, значит, в этом театре, а театр этот задумал очень серьезную штуку: он ставит “Братьев Карамазовых” и хочет, чтобы актер играл не в комнатах, как было прежде, а просто на такой площадке, где нет ни окон, ни дверей, {85} ни потолков, а есть, значит, только пол и немножко чего-то, на чем можно посидеть; значит, игра будет на полном сквозняке, вроде как бы “сквозная”; актер же занят такой, который привык играть с потолком, с окнами и дверьми; и даже попадаются такие, которые и в закрытых помещениях играли плохо, особенно из дамского сословия. И теперь всех ужасно занимает, как на них отразится сквозняк, боятся, как бы не выдуло и того, что было раньше. Поживем, увидим» [[60](#_n_1_5_060)].

Профессиональная проблема, как играть на «сквозняке», то есть без надежного подспорья декораций, двигала режиссерские усилия Немировича-Данченко по единственному пути — «дать *образы* в ярких сценах» [[61](#_n_1_5_061)]. Он сам встал за каждым образом как интерпретатор роли и вдохновитель исполнителя. В итоге, по его словам, получилось то, что он хотел: «Картина за картиной развертывается с суровой литературностью и психологичностью». Он отчетливо сознавал, что при этом приеме спектакль будет суховат, и наблюдал, что он вырывается из этих строгих рамок там, где актеры достигают творческой свободы, как в «Мокром» с Леонидовым или в сценах Москвина, сыгравшего Снегирева, по всеобщей оценке, первым номером. Эти удачи еще раз убеждали Немировича-Данченко в том, «как может налетать вдохновение, самое истинное, артистическое вдохновение, когда психологически роль охвачена вполне». Было ясно, как никогда, что все теперь, после «Братьев Карамазовых», упирается в мастерство актера. Об этом предмете можно было опять-таки говорить с одним Станиславским.

Немирович-Данченко, как он это любил, освободившись от пресса режиссерской работы, отправился в монастырскую гостиницу, в Троице-Сергиеву Лавру. Там он собирался отдохнуть, но при этом целых два дня писать Станиславскому. К кому бы он еще мог обратиться с переполнявшими его сугубо профессиональными мыслями? Приходится признать, что если бы не болезнь Станиславского и не его четырехмесячный кисловодский плен, театральная история не имела бы этого замечательного документа.

Немирович-Данченко обдумал всю свою работу и пересчитал повергнутые «Братьями Карамазовыми» в прах законы спектакля и законы драматургии. «Это не “новая форма”, — писал он о постановке, — а это катастрофа всех театральных условностей, заграждавших к театру путь крупнейшим литературным талантам». Вслед за этим как итог он предвидел необходимость иного по сценическому оборудованию театрального {86} здания, иной структуры театра с включением в нее «литературного отдела» и «художественной мастерской». «Отдел» разрабатывал бы литературную фактуру спектакля, а «мастерская» — декорационное оформление.

Главная ценность письма Немировича-Данченко состоит не столько в развитии его взглядов, сколько в его мыслях о «системе» Станиславского. Потому что в них пересечение его театральной теории с теорией Станиславского. И еще потому, что высказываний Немировича-Данченко о «системе» немного.

С «Карамазовыми» Немирович-Данченко еще крепче поверил в необходимость переживаний в чистом виде, без всяких допингов со стороны надежных актерских приемов, индивидуальных красок и привычек. Одним словом, без всего того, что Станиславский казнит приговором «ремесло». И даже сама режиссура в ее внешних постановочных проявлениях кажется Немировичу-Данченко засоряющей чистоту переживаний. Ради «настоящих переживаний» он согласен быть скучным. В этом отречении от яркости он видел свою режиссерскую «смелость». В рассуждениях о переживании Немирович-Данченко чувствует свою близость со Станиславским и даже ссылается на их общие разговоры на эту тему во время работы над «Месяцем в деревне».

Только те переживания, которые Станиславский извлекал в «Месяце в деревне» из природы творчества актера с такими муками, совершенно тогда непонятными Немировичу-Данченко, он сам извлек сейчас в «Братьях Карамазовых» из другой творческой природы — из произведения писателя. «Так вот, для того чтобы добиться переживаний, — объяснял он Станиславскому, — надо вдуматься в психологические плоскости автора, это очень, очень трудно, и боже сохрани поторопиться с этим, — все покатится, если не додумаешься, а потом надо, чтоб актер нашел *это* у себя в душе».

Немирович-Данченко повторял, что все это для Станиславского не новость, но при этом подчеркивал, что сам Станиславский, находясь в сфере актерской профессии, не может войти в плоскость автора с такой смелостью, как он. Разделяя направление переживания в актерском искусстве, он все же указывает на разницу их теорий: «<…> во всем этом играет очень большую роль тот корректив, который я вношу в Вашу теорию. (Еще Вы говорили, что ждете от меня теории.) В этом коррективе все дело». Поправка его заключалась в том, что он предлагает начинать работу с актером с «заражения» его {87} «внутренним образом», а потом уже применять «теорию кусков и приспособлений». Немирович-Данченко подметил — «до чего душа актера радуется покоем и уверенностью при таком пути! (Разумеется, если роль ему подходит.)».

Взятое в скобки примечание Немировича-Данченко на самом дело существенно для понимания его теоретического расхождения с «системой». Предлагаемый Станиславским путь актера к образу противоположный. «Кусками и приспособлениями» актер находит переживания в роли от себя, от жизни, а затем уже совпадает с автором. Так он может пережить и не подходящую ему роль. В тех же «Братьях Карамазовых» Станиславский считал роль Катерины Ивановны «ни с какой стороны» не подходящей игравшей ее Гзовской. «Почему Вы достоевская женщина! — писал он ей и давал совет следовать его теории. — Но Вы будете хорошо, логично, просто и искренно чувствовать в этой роли. Создастся образ — Ваш, не Достоевского, может быть, но он будет художествен, приятен и, главное, принесет Вам как артистке не вред, а пользу».

Немирович-Данченко был как раз убежденный противник такого метода. По его мнению, пусть актер играет лучше «вяло, слабо, но верно» относительно автора. Он пытался писать Станиславскому на эту тему, уверяя его, что «яркое, но неверное *ничего не стоит* перед бледным, но верным». Так по-разному они понимали переживание актера в образе.

То обстоятельство, что Гзовская — в ту пору ученица Станиславского, только что наконец перешедшая из Малого театра в Художественный, — оказалась занятой в «Братьях Карамазовых», возможно, подтолкнуло Немировича-Данченко к практическому испытанию «системы» в собственной режиссерской работе. С Гзовской ему пришлось определять в роли «куски», «хотения» и «круги», проделывая это педагогически «искренно и убежденно». Все же он сознавался, что дается это трудно: «<…> многого еще не принимаю». Гзовская подтверждала, что они работали именно так, но при этом заметила, что, «конечно, разница есть между В[ладимиром] И[вановичем] и К[онстантином] С[ергеевичем] большая» [[62](#_n_1_5_062)].

Как видно, Немирович-Данченко хотел бы объединить обе теории — свою и Станиславского — в единый для Художественного театра метод. Это желание вполне в русле его прежних мыслей о «слиянии» со Станиславским в режиссуре, о «коллективном художнике».

«Передо мной лежат два Ваших письма. Одно — трогательное, другое — великолепное. Одно поменьше, другое — огромное», — {88} писал в ответ Немировичу-Данченко Станиславский 16 ноября 1910 года из Кисловодска. Он называл «великолепным» и «огромным» письмо Немировича-Данченко, то самое, из монастырской гостиницы. Не имея достаточно сил по-настоящему отвечать, он ограничился темой «системы». Станиславский знакомит Немировича-Данченко со своей исходной позицией: «Теория без осуществления — не моя область, и я ее откидываю». В соответствии с этим он называет те теоретические открытия в работе актера, которыми уже владеет практически. Это приведение в рабочее состояние «воли», «искания», «переживания», «слияния и воздействия». Остается не вполне разработанным на опыте только «процесс воплощения» роли. Согласившись с Немировичем-Данченко, что, «прежде чем приступать к роли, надо оценить ее вообще с литературной, психологической, общественной, бытовой стороны», он просит его найти практический механизм, как это делать. Станиславскому бы хотелось, чтобы Немирович-Данченко подчинил своеобразной «системе» литературную сторону в творчестве актера, как сам он делает это для сценической. Актер и тут должен не полагаться на вдохновение, а быть вооружен методом.

Ответ Станиславского вызвал у Немировича-Данченко желание еще подробней объясниться по поводу «системы». Так возник еще один драгоценный для истории МХТ документ. Улучив часок во время утреннего спектакля в театре, он сел за писание, но его прервали. Он продолжал на следующий день вечером, но не дописал, бросил на полуфразе и уже не вернулся к окончанию письма. Почему? Можно предполагать, что заскучал. Последней записанной мыслью его была именно мысль о скуке, вызываемой в нем прямолинейностью учения Станиславского. Он писал: «Трудность беседы на эту тему между мною и Вами заключается в том, что у Вас все изучено и обосновано, у меня же все в области тайн, не поддающихся методу. Вам со мною должно быть адски скучно, как, вероятно, иногда и мне с Вами».

С исповедуемой им тайной творческого процесса у него связано и еще одно расхождение со Станиславским. Он не мог ручаться, что полностью догадается и заразит природой автора исполнителей сразу же на отведенной для этого беседе. Сценическое проникновение в литературное произведение есть, по его мнению, процесс длящийся. Оно пронизывает все элементы работы, выделяемые Станиславским в его «системе»: и волю, и переживание, и воплощение. У Немировича-Данченко все {89} это подчинялось овладению тем состоянием артиста, которое он, не найдя термина точнее, условился называть «внутренним образом».

Немирович-Данченко признавался в том, что не имеет склонности быть теоретиком. Однако, понимая, что оттого, как они объяснятся со Станиславским об его «системе», зависит будущее Художественного театра, он был готов говорить долго при встрече, а пока спрашивать разъяснений у Сулержицкого и Гзовской, перечитывать имеющуюся у него главу из рукописи Станиславского.

Какую? Хорошо бы знать, но установить не удалось. Вероятно, одну из тех, что Станиславский поручил Сулержицкому перепечатать в Москве. Там было об «Аффективных чувствах» и о «Приспособлениях». В недописанном письме к Станиславскому Немирович-Данченко соглашался, что «возбуждение этого аффекта есть самое важное, без чего не только нельзя репетировать, но даже нельзя заказывать макетов». Он полагал, что здесь находится точка наибольшего совпадения его со Станиславским и что «аффективность» на деле есть то же самое, что его «внутренний образ». И все же… И все же он прямо говорил, что практически продолжает работать собственным способом, а кое-чем из «системы» пользуется в заключительный период, когда «внутренний образ» сложился и все становится «делом техники».

Если отвергать предположение, что Немирович-Данченко заскучал над письмом и потому его не закончил, то приходится принять другое — что не нашел времени продолжить письмо. Стояли уже двадцатые числа ноября 1910 года. Самый разгар театрального сезона. Немирович-Данченко управлял театром совершенно один. Стахович, вынужденный уехать из Москвы 18 октября по семейным обстоятельствам, отсутствовал почти месяц и, пробыв короткое время в Москве, снова уехал, на этот раз в Италию. Уже в конце августа Немировичу-Данченко стало известно, что «раньше февраля» [[63](#_n_1_5_063)] Станиславский не вернется в театр, так что все надежды, чтобы он в марте выпустил тургеневский спектакль, не могли осуществиться. Следовательно, никакой передышки ему не полагалось. И подгоняло его еще и честолюбивое чувство: «<…> я хочу доказать, что и этот год пройдет, как предыдущие… Если мне удастся выполнить мою программу, до Рождества я докажу уже… Четыре месяца — долго, но для такого плана, как мой — не очень» [[64](#_n_1_5_064)].

{90} Без промедления он занялся следующими постановками. Премьера «Братьев Карамазовых» была 12 и 13 октября, а 14 октября он уже представил исполнителям режиссера пьесы Гамсуна «У жизни в лапах» Марджанова и высказал свой взгляд на пьесу. Репетиции «Miserere», ничем не окончившиеся весной прошлого сезона, были возобновлены им и Лужским 18 октября. Эту работу Немирович-Данченко делал уже не по вдохновению, а по обязанности выполнить взятый на себя план. «Если бы Вы знали, дорогой Константин Сергеевич, — писал он, — как трудно приступать к “Miserere” и Гамсуну! Не знаешь, какими словами зажечь актеров. После такого подъема, какой был на “Карамазовых”, не хватает сил спускаться до обыденщины» [[65](#_n_1_5_065)].

Сколь ни мелкими казались новые работы, каждая из них наваливала свои проблемы. Особенно «Miserere». Гвоздь торчал из этой постановки, как из старой доски, и его никак не удавалось вытащить. Забил его еще весной Станиславский своим сомнением. Теперь Немирович-Данченко жаловался ему: «Я принял пьесу в этом году в ужасном состоянии». Пришлось не только репетировать, но и восстанавливать веру в пьесу Юшкевича. Опять всплыла зловещая тема смерти и самоубийств. Пока Лужский бился придумать технику превращения декорации бытовой картины в потусторонний мир, где встречаются все ушедшие из жизни герои пьесы, действительность дала свои трагические иллюстрации.

Ушел из дома и умер 7 ноября 1910 года на случайной станции Астапово Лев Николаевич Толстой. Художественный театр, не обращая внимания на рекомендации полиции, отменил утренний и вечерний спектакль.

Неделей раньше печальный акт самоубийства вторгся в круг самого Художественного театра. Двадцати семи лет застрелился вслед за московской миллионершей Грибовой и студентом Журавлевым пайщик и друг многих артистов МХТ Николай Лазаревич Тарасов. Эта цепочка самоубийств по причине неразделенной любви или страшного уговора была совсем как среди героев «Miserere». Узнав о случившейся драме, Немирович-Данченко писал: «Жаль его, ах, как жаль!.. Экое малодушие» [[66](#_n_1_5_066)]. Он обобщил данный случай совершенно вопреки идеям пьесы, над которой работал и которая и после того все равно не выпала из его рук как черный камень предзнаменования. «Малодушие — вот самая серьезная болезнь русского общества! Нужны какие-то внушения, лечения внушением, развитие *воли*» [[67](#_n_1_5_067)], — заключал он.

{91} Немирович-Данченко не усомнился, что «Miserere» на сцене пусть даже Художественного театра с его тактом и вкусом не будет лекарством от болезни времени. Прежде всего репетиции не стали лекарством от перенесенных душевных ударов для него самого. Он продолжал жаловаться, что пьеса не «зажигает» и его, но с упорством продвигал ее на подмостки. Он являл собой пример дисциплины и борьбы с малодушием. А сам между тем писал: «От этих 10 дней — Тарасова и Толстого — я только начинаю отходить. <…> Какая-то долгая осень на душе. Все дождик и все нет солнца» [[68](#_n_1_5_068)].

Дневник репетиций «Miserere» говорит, что злополучную последнюю, восьмую картину потустороннего общения так и не нашли как поставить и ни разу ее не репетировали. Спектакль вопреки автору закончили более оптимистичной картиной свадьбы Левки и Зинки, хотя и в ней было мало веселого, потому что Левка женился на Зинке по обещанию, а любил неземной красоты Тину, которую изображала холодная как мрамор Гзовская.

Немирович-Данченко победил: к Рождеству, за четыре месяца, он выпустил две премьеры, которые можно считать за три спектакля, учитывая объем «Братьев Карамазовых» (два вечера). Победил он и как режиссер, добившись именно того поэтического звучания пьесы Юшкевича, о котором говорил на беседе 22 января 1910 года, мечтая об ее розовом цвете. Критик Н. В. Туркин (Дий Одинокий) откликнулся на его замысел. Он считал, что интерес к пьесе обязан спектаклю, который «одел произведение г. Юшкевича в ласкающие глаза краски, украсил его цветами и озарил светом. Он дал ему жизнь. Постановка “Miserere”, вообще говоря, поразительна по той чуткости художественного вкуса, которую проявил режиссер Вл. И. Немирович-Данченко» [[69](#_n_1_5_069)]. Достоинством режиссуры названо то, что удалось сочетать еврейский быт с общечеловеческим звучанием, пронизывающим спектакль болью всего современного русского общества.

Однако ни вне театра, ни внутри его не произошло от «Miserere» умиротворения. Актриса Савицкая считала, что успеха нет и пьеса мрачна, несмотря на хорошее исполнение. Актрисе Бутовой, человеку глубоко религиозному, не хотелось ни с кем говорить о впечатлениях. Она думала, что ни автор, ни исполнители не могли передать всего того, что стоит за самоубийством. «Умереть не ради смерти, а ради освобождения, это дается или человеку с горьким опытом, или от Бога» [[70](#_n_1_5_070)], — писала {92} она. Николай Эфрос считал, что спектакль «ниже» пьесы и что «надо добираться до истинного значения ее образов» [[71](#_n_1_5_071)]. Сергей Глаголь возмущался и употреблял запрещенный прием:

«Художник, как и всякий человек, может прийти к оправданию самоубийства и апологии смерти, но тогда и надо ему прежде всего самому из жизни уйти. Если же он не ушел, то, значит, есть у него и оправдание жизни, и, скрывая его, он лжет и обманывает.

Так и Юшкевич и дирекция театра. Если они искренно верят, что жить больше нечем и остается только умереть, то почему же они до сих пор не умерли?» [[72](#_n_1_5_072)]

Ну, а что Станиславский? Переубедил ли его Немирович-Данченко своей постановкой? Ответа нет. Станиславский вернулся в Москву из Кисловодска 7 декабря 1910 года. Газета «Утро России» сплетничала, опираясь неизвестно на какие источники, что приезд его держится в секрете, хотя 13 декабря он приедет на генеральную репетицию «Miserere». Но, разумеется, на генеральную Станиславский не пришел. Еще и 20 декабря Теляковский застал его в «полупостели»: «Станиславский нас принял в халате и теплых сапогах, сидя на диване». Он был оберегаем и отлучен от внешнего мира по-прежнему.

Процедура его возвращения была описана в «Обозрении театров». Книппер-Чехова встречала его на подъезде — на подмосковной станции. На квартире его ожидали Стахович и Сулержицкий, «а вечером навестил Вл. И. Немирович-Данченко» [[73](#_n_1_5_073)]. Стало известно, что в ближайшие дни Станиславский уедет за границу.

Увидеть Станиславского в этот момент было редкостью. Бутова была одною из допущенных: «Я видела Константина Сергеевича, он очень помолодел, очень хорошо смотрится». Это неожиданно благоприятное впечатление не вяжется с другой ее фразой: «Но до февраля работать еще не сможет» [[74](#_n_1_5_074)]. Потом Станиславский считал своей ошибкой, что «ни разу не пришел в театр перед Римом» и «принимал только Гзовскую» для «исправления» ее роли Катерины Ивановны. Из этого вышли какие-то интриги[[8]](#footnote-9).

Для Немировича-Данченко неприход Станиславского в театр, должно быть, стал знаком его пренебрежения к нему лично {93} и ко всему тому, что им в одиночестве было сделано в театре. Станиславский не поинтересовался это увидеть. Когда через четыре года серьезно заболел Москвин, Немирович-Данченко напомнил об этом в письме к нему: «Помнишь, как Конст. Серг., выздоровев, даже в театр ни разу не пришел, прожил в Москве месяц и уехал в Рим». И добавлял: «Я знаю, что ты не таков».

Новые спектакли Художественного театра — «Miserere», «Братья Карамазовы» и «У жизни в лапах» — Станиславский смог увидеть только по возвращении из-за границы. Помощник режиссера А. Уральский сделал торжественную запись в Протоколах спектаклей 5 марта 1911 года: «В театре присутствует в первый раз в текущем сезоне — после болезни — К. С. Станиславский» [[75](#_n_1_5_075)]. В тот вечер играли «У жизни в лапах», и Станиславскому, наверное, интересно было увидеть работу приглашенного по его рекомендации режиссера Марджанова. Московский сезон близился к концу. Станиславский мог бы еще посмотреть «Miserere», а «Братьев Карамазовых» только на гастролях в Петербурге 11 – 12 апреля. Правда, утром 11 апреля он сам был занят в «Дяде Ване», играя Астрова, и достало ли у него сил быть вечером на «Карамазовых», неизвестно. Немирович-Данченко вспоминал, что якобы из ревности к его успеху Станиславский посмотрел как-то одно «Мокрое».

Отмечая труд Немировича-Данченко, поставившего «Братьев Карамазовых» всего за два месяца, Станиславский никогда не касался художественных достоинств этой постановки, чем обижал его безмерно. Познакомившись с рукописью «Моей жизни в искусстве», Немирович-Данченко с сожалением писал: «В книге довольно ярко проводится значение актерской индивидуальности. “Махровым” спектаклем именно актерской индивидуальности были “Братья Карамазовы”, — по выражению Бенуа (в его замечательной рецензии) “Русская мистерия” — странно, что в этой книге, — хотя она и не является “историей” МХАТ, — ни словом не упоминается об этом спектакле» [[76](#_n_1_5_076)].

В начале 20‑х годов, когда Станиславский работал над «Моей жизнью в искусстве», еще не было идеологических препятствий писать о Достоевском, о «Братьях Карамазовых». Когда же сам Немирович-Данченко в первой половине тридцатых годов писал и выпустил из печати свои мемуары «Из прошлого», он уже не смог включить в них по аналогии с главами {94} «Толстовское» и «Горьковское» в Художественном театре, главу «Достоевское»[[9]](#footnote-10). Так важнейшее для него и близкое его таланту и сердцу режиссерское выражение себя в Художественном театре в постановках «Братьев Карамазовых» и «Николае Ставрогине» («Бесы») осталось нерассказанным.

О том, что он сожалел об этом до конца дней, говорят его поздние заметки военного лета 1942 года, проведенного им в Тбилиси. Вдали от Художественного театра, находящегося в Свердловске, Немирович-Данченко собирался заняться литературной работой и вернуться к мемуарам «Из прошлого». Он задумал продолжить книгу, записав: «“*Из прошлого*”. Для 2‑го тома рассказов из жизни Худож[ественного] Т[еатра] и моей личной» [[77](#_n_1_5_077)]. Второй том, возможно, должен был начаться с темы «Достоевский в Худож[ественном] театре». Подробнее всего он записывает о «Братьях Карамазовых», намереваясь рассказать о том, как «готовили» «Гамлета», а «случай» заменил его «Карамазовыми». В связи с Достоевским он хотел коснуться темы: «Мои взаимоотношения со Стан[иславским]» [[78](#_n_1_5_078)]. Это понятно, потому что они получили яркое отражение при постановке «Села Степанчикова». Репетиции, исполнители и отношение к спектаклю внутри театра и в обществе также продолжали волновать его и требовали своего места в книге. Одним словом, все события, которые теперь приходится собирать по крупицам из разных источников, были бы описаны.

Как жаль, что, кроме черновых набросков плана на нескольких записных листках, он ничего больше не сделал. Как жаль… но вместе с тем, может быть, это и к лучшему? Смущает одно обстоятельство: до какой степени Немирович-Данченко смог бы быть правдивым в повествовании? Несомненно, что в начале 40‑х годов он оставался единственным патриархом русского театра, но и советского тоже. Корректирующий дух времени был и для него обязательным, несмотря на то что он чувствовал себя даже чуть вольнее режима, предписанного всем остальным деятелям искусства.

Во втором томе «Из прошлого» он хотел писать о «Николае Ставрогине», «Селе Степанчикове» и «Дядюшкином сне». Первые два спектакля вызвали столкновения Немировича-Данченко: «Николай Ставрогин» — с Горьким, «Село Степанчиково» — {95} со Станиславским. Раскрыть их искренно в то время вряд ли было осуществимо. Уже в беглых набросках плана книги имя Горького не упомянуто. Как бы сумел Немирович-Данченко обойти эти не зависящие от него препятствия?..

Любопытно, что Станиславский в одно и то же время писал «Мою жизнь в искусстве» и просматривал «Братьев Карамазовых». Было это летом и осенью 1923 года, перед началом второго сезона гастролей МХАТ в Америке. Но даже эти свежие и сильные впечатления не толкнули его писать о них. Подготовив «Карамазовых», Лужский представил их тогда на сдачу Станиславскому. «Игра Леонидова так подействовала на К. С., что он к концу сцены плакал, крупные слезы покатились по его щекам. <…> Когда кончилась репетиция, К. С. подошел к Леонидову, поцеловал его, поцеловал Лужского и… никаких замечаний никому не делал, отпустил всех с миром», — писала Немировичу-Данченко О. С. Бокшанская. Правда, потом над другими «сценами он завел большую работу», а из-за неладившихся декораций продержал всех в театре до утра, чтобы, как свидетельствовал Лужский, не уронить престиж постановки Немировича-Данченко. Это было по-братски, что так любил в их давнишних отношениях Немирович-Данченко. Казалось, восторжествовали признание и справедливость, но сколько лет спустя! И как далеко — за океаном.

Последняя премьера в сезоне Немировича-Данченко 1910/11 года явилась примером его умения идти на компромисс в театральной политике. Ему не нравилась новая пьеса Гамсуна «У жизни в лапах». Ему не нравился режиссерский замысел Марджанова и декорации Симова. Но он благословил эту работу, проявляя не только терпимость к увлеченности других, но и оказывая доверие им, чем особенно гордился.

С прекращением работ по «Гамлету» из-за болезни Станиславского Марджанов остался не у дел. Немирович-Данченко занял его своим помощником в «Братьях Карамазовых». Станиславскому он писал, что легко доводит до необходимого уровня подготовленных Марджановым исполнителей. Он признал в Марджанове отличного психолога, но еще не усвоившего метода Художественного театра, а потому остающегося в чем-то формальным[[10]](#footnote-11). Немирович-Данченко тогда же раскусил самолюбивый нрав Марджанова, с которым предпочтительно {96} «быть осторожным». И хотя «У жизни в лапах» он целиком отдал Марджанову, оставить его работу совершенно без своего вмешательства не смог.

Из семидесяти трех репетиций «У жизни в лапах» Немирович-Данченко участвовал в двадцати трех. Сначала он наведывался для контроля по разу в месяц, а потом зачастил. Особенно в январе и феврале 1911 года, перед близкой премьерой. С разрешения Гамсуна отредактировал четвертый акт. В режиссуру Марджанова он внес некоторый корректив, изменив трактовки ролей и декорацию первого акта. К сожалению, конкретные детали перемен помощник режиссера не записал в Дневнике репетиций. Предположительно Немирович-Данченко притушил темпераментность и излишнюю яркость, не отвечающие эстетическим нормам Художественного театра.

Спектакль был принят публикой легко, а большинством критиков даже с одобрением именно за то возрождение «театральности» и ошеломляющей яркости красок на сцене, какие не видели до сих пор в Художественном театре. Эфрос писал, что Марджанов поменял принятые в Художественном театре левитановские краски на сарьяновские или малявинские. Немирович-Данченко был спокоен: для последней весенней премьеры такие шалости и эксперименты были вполне допустимы, тем более, что имелась программная постановка «Братьев Карамазовых».

Свершения Немировича-Данченко в сезоне 1910/11 года не ограничились выполнением творческих планов. Не менее важной для будущего Художественного театра стала его деятельность по подготовке административного переустройства и состава Товарищества. Очередной срок деятельности Товарищества МХТ юридически заканчивался 15 июня 1911 года. Требовалось перезаключение договора между пайщиками, и был удобный момент предложить им перемены. Сезон, проведенный Немировичем-Данченко самостоятельно, укрепил его веру в себя, и он смог предложить перемены принципиальные. Особенно для двух своих соратников по Дирекции МХТ — Станиславского и Стаховича.

## **{****97}** Глава шестая Берлинское свидание — Проекты перемен — Стахович и Станиславский отныне вкладчики — Вопрос доверия пайщикам — Можно ли без Станиславского?.. — Немирович-Данченко идет на полновластие — Договор на три года — «Грустное впечатление» — Тетрадь для переговоров

В январе 1911 года, тринадцатого и четырнадцатого числа, в газетах появилось сенсационное известие. Оказывается, Станиславский, Немирович-Данченко и Стахович едут в Берлин, чтобы там «обсудить кардинальные вопросы относительно будущей деятельности Художественного театра, которая должна значительно расшириться» [[1](#_n_1_6_001)].

Какой снобизм! Как будто Москва уже неподходящее для них место. Станиславский говорит интервьюеру, что «вдали от московской театральной суеты» [[2](#_n_1_6_002)] это сделать удобнее. Как ни припомнить, что для основания Художественного театра им было когда-то не суетно в отдельном кабинете шумного ресторана «Славянский базар». Да и сколько раз потом в «Эрмитаже» проходили между ними серьезные разговоры. Хотя бы, например, о художественности реализма после премьеры «Юлия Цезаря». Теперь ни больше ни меньше как подавай Берлин.

Известный критик Сергей Яблоновский иронизировал над местом совещания трех директоров, но пытался при этом оправдать их прихоть тем, что из Европы они привезут новую театральную веру, которой оживят русский театр. Свою надежду на благотворное вливание он основывал на словах Станиславского, что из Берлина они едут в Мюнхен, дабы совещаться там с господином Фуксом о сценическом деле вообще и в частности о возможном участии МХТ в затеваемом мюнхенском театральном мероприятии.

На самом деле ничего сенсационно-снобистского в этом не было. Причины были житейские, а встреча с господином Фуксом, кажется, не произошла вовсе. Впервые по состоянию здоровья Станиславский убегал от холодной московской зимы. Потом, на рубеже 20 – 30‑х годов, ему придется делать это постоянно. Теперь же Стахович дружески пригласил его отогреться возле своей семьи в Италии. Желая облегчить ему путь, Стахович приехал за ним и сопровождавшей его дочерью Кирой в Берлин. Он встретил их на вокзале и поместил в покойной гостинице «Russischer Hof». Все-таки гостиница «Русский двор» {98} была как-то надежнее и уютнее других. Так оказались в Берлине Стахович и Станиславский.

Немирович-Данченко появился там то ли через день после них, то ли через два. Станиславский пишет, что сам приехал 14 января, а с Немировичем-Данченко 16 января был у них «день совещаний». Получается, что он ехал из Москвы в Берлин по пятам Станиславского. Но вместе они все же не поехали.

Немировичу-Данченко с осени хотелось побывать за границей, мечталось, что это будет уже на Рождество, но, очевидно, так не вышло. Куда-то он в конце декабря — начале января ездил в отпуск, оставляя Станиславскому поручение написать деловое письмо Теляковскому. Вряд ли это было за границу. Скорее всего, что из-за его отъезда они и не сумели поговорить о делах в Москве.

До прибытия Немировича-Данченко в Берлин Станиславский успел разочароваться в двух постановках Макса Рейнхардта: «Царь Эдип» и «Гамлет». Новейшая немецкая сцена не показалась ему передовым искусством. Станиславский огорчился, что Рейнхардт из художника обратился в антрепренера. О каком сотрудничестве и новой вере могла идти речь? Тем более, что Мюнхенского Художественного театра режиссера Фукса, к идеям которого Рейнхардт был причастен, практически уже не было. Он просуществовал один сезон, 1907/08 года.

Георг Фукс стал известен в России через свою книгу «Революция Театра», вышедшую на русском языке как раз в 1911 году. Станиславский уверял корреспондента «Утра России», что Художественный театр имеет с Фуксом давнее знакомство и даже «общие цели» [[3](#_n_1_6_003)], но, к сожалению, следов этого в архивах МХТ не осталось. Есть только экземпляр книги Фукса, принадлежавший Станиславскому. Купить и прочесть книгу до отъезда Станиславский, вероятно, не успел и читал ее по возвращении[[11]](#footnote-12). Пометки в ней говорят, что он удовлетворил свое любопытство к новаторству мюнхенского театра. Он подчеркнул в книге места о технических особенностях устройства «Сцены будущего», но до странности остался безучастным к главной идее Фукса, над которой сам тоже бился на страницах своих блокнотов и записных книжек, — к развенчанию «литературного театра». Пафос этого отрицания то ли был {99} уже пережит Станиславским, то ли аргументация Фукса не давала новой пищи его собственным наблюдениям.

Если Немирович-Данченко каким-то образом был знаком с идеями Фукса до поездки в Берлин, то вряд ли они могли прельстить его. Фукс утверждал, что главное зло принесли сцене драматурги с их литературными задачами. Немирович-Данченко думал наоборот, а самой книги Фукса нет в его библиотеке.

Могло статься, что поездка в Мюнхен отпала из-за непредвиденной болезни Немировича-Данченко, напавшей на него в Берлине. День первого совещания его со Станиславским и Стаховичем — 16 января 1911 года — оказался единственным их рабочим днем. Берлинский доктор заточил Немировича-Данченко на несколько дней в гостиничном номере. Станиславский, как можно себе представить, опасавшийся заразиться после тифа какой-нибудь инфлюэнцей, 19 января уже был в Риме. К тому же в Берлине еще и похолодало. Немирович-Данченко по-спартански прохворал недолго: 24 января он пришел на репетицию «У жизни в лапах» в Москве. Конечно, поездка была для него испорчена.

Сразу после удачи «Братьев Карамазовых» Немирович-Данченко испытывал потребность в беседе со Станиславским на самые широкие темы: «Мне положительно кажется, что наступило время переговорить все дотла, не спеша, как ежедневную работу. Тут и наш театр с его значением, опасениями, с его положительными и отрицательными элементами, тут и Ваша теория с имеющейся у Вас практикой, и мои сомнения и нажитая практика, тут и определение “возможностей” осуществлять то, чем живет наша мысль».

Такие разговоры давно не удавались между ними. Необходимость же их заключалась в усовершенствовании имевшихся гарантий для индивидуальной теоретической и практической свободы творчества каждого. Этому должна была способствовать соответствующая структура администрации театра и распределение власти. Болезнь Станиславского прервала назревший процесс перераспределения руководящих сил, при котором третий директор, Стахович, предлагал взять власть в свои руки. Теперь, после проведения Немировичем-Данченко сезона без участия Станиславского и при растерявшемся от этого обстоятельства Стаховиче, все прежние проекты не годились. В рабочей тетради Немировича-Данченко устарел набросок Товарищества МХТ, где все оставалось по-прежнему: те же пайщики и вкладчики, те же три директора — Станиславский, Стахович {100} и он сам. Надо было вырабатывать принципиально новый проект, и все, что им продумывал ось, так или иначе подготавливало содержание берлинского свидания.

В конце ноября 1910 года Немирович-Данченко получил от Станиславского еще из Кисловодска письмо, полное беспокойства. «Ой, как мы всегда висим на волоске», — паниковал Станиславский, сравнивая высокие творческие запросы МХТ, перенапрягающие бюджет, с облегченными у Корша, Незлобина, в Малом театре. Эти конкуренты казались ему опасными тем, что потакают пошлым вкусам публики и рецензентов, а потому их финансовые дела идут лучше. Станиславский писал о двух выходах. Первый — отступной — превращение Художественного театра в общедоступный, с вытекающими творческими потерями в смысле исканий. Второй — героический — «уйти в маленький кружок», предварительно обеспечив материально всех потенциальных безработных. Станиславский писал, что повторяет мысль Немировича-Данченко.

Возможно, после письма Станиславского Немирович-Данченко попытался представить себе конкретно второй выход и ответить на вопрос: «Как думается Станиславскому?» [[4](#_n_1_6_004)] Он прикинул состав «кружка» и список «отрезанных от “кружка”» [[5](#_n_1_6_005)]. Понятно, что «кружком» он называл теперь не любительские поползновения Станиславского, как раньше, а то, что останется Художественным театром после операции его жесточайшего сокращения. Он постарался предугадать желания Станиславского по составу. Так, в «кружке» оказался бы Гордон Крэг, но не было бы Германовой. Это выглядело так нелепо, что Немирович-Данченко твердо перечеркнул все надписью: «Чепуха!» [[6](#_n_1_6_006)]

Вероятно, позднее, вернувшись в Москву, Станиславский, со своей стороны, набросал что-то вроде конспекта, озаглавив его «Какое товарищество» [[7](#_n_1_6_007)]. Он писал об основных задачах и путях их достижения. Очень трудно отделить в этой записи тезисы Станиславского от тезисов Немировича-Данченко, что заставляет предположить, что запись явилась следствием разговора между ними.

От Станиславского шло главное условие — соглашение по творческим вопросам. Он писал:

«Сходимся в целях:

а) Сказать новое слово в искусстве (новая теория). <…>

в) Потребность послужить общ[еству] настоящим обр[азом] (общедост[упный] театр)» [[8](#_n_1_6_008)].

Разумеется, что и Немирович-Данченко подписался бы под этими целями, хотя оттенки толкования их часто получались {101} у них разными. Другое условие касалось у Станиславского морального обязательства: «Обеспечить стариков и поставить на ноги молодежь» [[9](#_n_1_6_009)]. Тут Немирович-Данченко был его полным союзником. По части обеспечения работников он был озабочен более кровно, чем Станиславский. Об этом говорят его конкретные шаги в работе над новым договором Товарищества МХТ. Например, утопический проект продажи Художественного театра Дирекции императорских театров, возглавляемой В. А. Теляковским.

Немирович-Данченко согласен на такой невероятный вариант: пересесть с проблематичного капитала Товарищества на устойчивую государственную субсидию, но только при условии «удовлетворить пожизненные пенсии определенным лицам» [[10](#_n_1_6_010)]. По его мнению, это были те, кто прослужил двенадцать лет. Немирович-Данченко предлагал Теляковскому два способа: или положить на их общий счет триста тысяч в Государственный банк под проценты, или назначить им пенсии как императорским артистам.

Проект продажи Художественного театра был связан с идеей его объединения с императорским Малым. Все это было не ново. Весной, летом и осенью 1907 года подобное предложение уже обсуждалось. Станиславский и Немирович-Данченко прорабатывали свои варианты, но все они были разрушительными для МХТ и Малого театра.

Теперь же предложение Теляковского уже не грозило распадом, а, наоборот, должно было служить укреплению. Станиславский его приветствовал, потому что таким образом передовое направление искусства Художественного театра распространялось на Малый театр. «Для выполнения этого <…>, — писал он, — в Малом театре мы даем — советы по реперт[уару] и даем режиссеров, идеи и пр.» [[11](#_n_1_6_011)]. Еще шире и глубже могло бы быть влияние Художественного театра, если бы осуществились «Студия и школа в импер[аторской] школе» [[12](#_n_1_6_012)], как мечтал он.

Третий директор, Стахович, с которым Немирович-Данченко переписывался на тему продажи Художественного театра, советовал ему не обольщаться предложением Теляковского и хорошенько обдумать его. Сохранилось письмо Стаховича, позволяющее судить, что Немирович-Данченко поддавался на сделку с Теляковским. «Все, что ты пишешь, очень умно и *верно*, — отвечал ему Стахович, — но не могу заставить себя поверить в осуществление когда-либо слияния нашего театра с Малым театром» [[13](#_n_1_6_013)]. Видя практическую выгоду, он отрицает {102} творческий эффект: «<…> от этого слияния Малый т. не воскреснет, а Художественный погибнет» [[14](#_n_1_6_014)]. Стахович вспоминает, что и сам раньше верил в пользу проекта, но теперь убедился в обратном. Перед ним ясно встало, что Станиславский в случае осуществления слияния «растеряется, закиснет, утратит энергию, а с нею и творчество» [[15](#_n_1_6_015)], а Немирович-Данченко выиграет временно. Он будет, по выражению Стаховича, «очень на месте», но совершенно остановить «падение» [[16](#_n_1_6_016)] Малого театра не сможет. «Как и 3 года тому назад» [[17](#_n_1_6_017)], Стахович был и сейчас против того, чтобы Немирович-Данченко в одиночку переходил в Малый театр, так как он необходим театру Художественному.

Стаховичу гораздо больше нравился новый проект Немировича-Данченко по переустройству самого Художественного театра. Раз все дело упиралось не в кризис творческих идей, а в материальные затруднения, следовало искать самостоятельного спасения в этой области. Станиславский записал, что речь идет о «прочном товариществе» [[18](#_n_1_6_018)], что, конечно, было предпочтительнее всего.

Немирович-Данченко придумал, как увеличить капитал для достижения «прочного товарищества». Первый источник — рост числа пайщиков из труппы. Второй — рост числа вкладчиков, особо выгодных тем, что они не участвуют в дележе дивидендов и только получают проценты по своим вкладам, «как владельцы облигаций» [[19](#_n_1_6_019)] (уточнение Стаховича). Далее Немирович-Данченко предложил Станиславскому и Стаховичу перейти из пайщиков во вкладчики. Этот факт закреплен в одном из писем к нему Стаховича, который напоминал: «<…> ты сам нашел нужным меня et Cie обратить во вкладчики» [[20](#_n_1_6_020)]. Станиславский констатировал: «Мы — имущие — вкладчики» [[21](#_n_1_6_021)]. Это не противоречило его чувствам, скорее было даже осуществлением давнего желания. Еще в сезоне 1906/07 года в минуту разногласий с Немировичем-Данченко он упрашивал «отпустить» его «из директоров и из пайщиков». Это означало для Станиславского до некоторой степени освободиться от ответственности за финансовые дела театра. Он часто говорил, что они ведутся вопреки художественным задачам, ради которых только и существует МХТ.

Однако обсуждение этого проекта во время берлинского свидания проходило не так гладко, как хотелось бы того Немировичу-Данченко. У него на душе осталась оскомина. Для него «самая поездка в Берлин не была приятной прогулкой» [[22](#_n_1_6_022)]. Понятно, так как вопрос поднимался щекотливый, затрагивая размеры вкладов и паев. «Ведь вся поездка в Берлин сводилась {103} прежде всего к этой денежной стороне» [[23](#_n_1_6_023)], — писал Немирович-Данченко.

Станиславский считал, что «составление *капитала* для будущего товар[ищества]» [[24](#_n_1_6_024)] надо поручить Стаховичу. Стахович не отказывался и обещал приискать новых вкладчиков. Его заботило другое: где возьмут деньги новые пайщики из самой труппы, которым Товарищество в состоянии открыть только мизерный кредит размером не более одной-двух тысяч. Неприятно было Стаховичу и то давление раскошелиться, какое оказывал на него Немирович-Данченко. Он считал неумным его призыв: «Пожалуйста, отнесись же к капиталу вкладчиков не как меценат, а как *отец*» [[25](#_n_1_6_025)]. Это было обидно, потому что уж кто был щедрее и преданнее Стаховича?

Оттого, расставшись с Немировичем-Данченко после берлинского свидания, Стахович тотчас же написал ему письмо, выражая разные сомнения в том, о чем они договорились в Берлине. Письмо это не сохранилось, но сохранился ответ на него Немировича-Данченко. Стахович испещрил ответ пометками. Они дают понять, о чем шел спор. Станиславский как бы не принимал в споре участия, но, находясь около Стаховича в Риме, вряд ли о нем не знал. Он, конечно, не только знал, но и держал его сторону.

А спор был о том, на какой срок заключать договор о продлении Товарищества МХТ и, следовательно, на какой срок помещать в него деньги. Немирович-Данченко настаивал на «бессрочных» [[26](#_n_1_6_026)] вкладах с выплатой по ним процентов в течение первых двенадцати лет. Затем вклады перешли бы в Товарищество МХТ навсегда. Кажется, Стахович уже дал на это согласие в Берлине, а теперь начал колебаться. Между тем Немирович-Данченко уже сообщил о данном Стаховичем слове «6 главным пайщикам будущего Товарищества» [[27](#_n_1_6_027)]. По выбору Немировича-Данченко это были Москвин, Качалов, Лужский, Леонидов, Вишневский и Румянцев. Факт посвящения этих лиц в берлинские переговоры возмутил Стаховича, и он стал вносить, по словам Немировича-Данченко, «оговорки» [[28](#_n_1_6_028)].

Причиной их было недоверие Стаховича не только к этим шести лицам в качестве пайщиков, но и к тем будущим участникам, которые окажутся волею судьбы хозяевами театра через двенадцать лет. Главной «оговоркой» Стаховича стало условие, чтобы Станиславский и Немирович-Данченко оставались «всегда вместе» [[29](#_n_1_6_029)]. Немирович-Данченко смеялся над таким условием и шутил, что не ручается за себя: можно ли с ним будет {104} продолжать дело, если он вдруг станет игроком, например? Стахович строго написал возле этой шутки — «стыдно» [[30](#_n_1_6_030)].

Немирович-Данченко потому шутил, что считал оскорбительным недоверие к «двадцати пяти жизням» [[31](#_n_1_6_031)], как он выражался, отданным Художественному театру и имеющим право на положение самостоятельных деятелей, а не вечных учеников основателей театра. Немирович-Данченко чуть ли не грозился все бросить, если не найдет в этом вопросе взаимопонимания. Он писал: «Тут уж речь идет о доверии не на год или на два, а *навсегда*, насколько это навсегда возможно в человеческих отношениях. <…> Вот сущность всего моего проекта. Если это все временно и случайно, то я не желаю больше оставаться ни одного года. Ни одного сезона не желаю больше тратить на что-либо временное, а если вы не доверяете широко, — обращался он к обоим: Стаховичу и Станиславскому, — стало быть, это все еще временное, случайное, любительское, рабское вашей прихоти. Для меня размеры капитала, отдаваемого *навсегда*, есть признак явного, несомненного доверия» [[32](#_n_1_6_032)].

Недоверие Стаховича (и Станиславского?) подкреплялось тем, что Немирович-Данченко сам себе противоречил. С одной стороны, он требовал безграничного доверия будущим владельцам театра, а с другой — давал им нелестные характеристики. Стахович имел в виду тон и слова Немировича-Данченко во время берлинского свидания. В письме же Немирович-Данченко доказывал ему, что его критика не отвергает прав старейших деятелей театра. На самом же деле на душе Немировича-Данченко лежало тяжелое впечатление от беседы с шестью будущими «главными пайщиками».

Первая беседа с ними состоялась, очевидно, перед поездкой в Берлин, так как, не узнав мнения главных лиц, нельзя было выдвигать проект возложения на них ответственности за театр. Немирович-Данченко и сам не знал, насколько готовы и хотят артисты стать хозяевами, не спокойнее ли им быть «под управлением» и «не утопичны ли» его «стремления» [[33](#_n_1_6_033)] сделать их хозяевами. Его сомнения были опрокинуты ими сразу и с таким напором, которого он не ожидал. Отсюда его слова и тон в Берлине.

После возвращения в Москву Стаховича Немирович-Данченко провел второе совещание с шестью лицами уже в его присутствии. Впечатлениями и от первого и от второго разговора он был до конца откровенен лишь с женой. Ей он писал: «Собрание было только одно — в понедельник от 2 до 6. Были те же самые лица, что и у меня. И оказалось оно не только {105} никчемным, но даже вредным. Москвин, Лужский, Вишневский, Румянцев уже зарвались и высказывали то, что они раз сказали у меня: что капитал надо вручить не Станиславскому и Немировичу-Данч[енко], а им двум плюс еще шесть человек. И что вот тогда-то эти шесть человек сумеют управлять и делом и Станиславским» [[34](#_n_1_6_034)].

Это было повторено ими при Стаховиче, несмотря на то что еще при первом разговоре Немирович-Данченко резко отверг их желание выделиться из всей массы пайщиков. «Мысль продать Станиславского компании шести мне никак не могла улыбаться, — гневно писал Немирович-Данченко. — Надо считать меня глупцом. Сегодня они будут командовать Станиславским, а завтра мною…» [[35](#_n_1_6_035)].

Далее логично всплыла старая тема. Она уже обсуждалась в период подготовки предшествующего договора Товарищества на собраниях весной 1908 года. Тогда собиралась специальная комиссия для анализа состояния всех дел в Художественном театре и особо — сотрудничества его основателей. Тогда Немирович-Данченко сам пошел по острию ножа, предложив ответить на вопрос: может ли существовать театр без Станиславского и его самого. Теперь этот вопрос поставил заново Стахович. И если тогда компромисс и желание согласия свели его на нет, то теперь ответы вскрыли истинное отношение. Ответы были жестокие и произнесены без малейшего стеснения.

«При этом, однако, они на вопросы Стаховича отвечали лестно для меня, — отмечал Немирович-Данченко, показывая, в чем именно лестно. — “Может ли театр существовать без Влад. Ив.?” Ответ — категорически нет. Ни одного месяца. “А может ли театр существовать без Конст. Серг.?” — категорически да. “И художественный?” “Да, художественный”.

Один Качалов, волнуясь, но твердо сказал, что без Станиславского он не видит того Художественного театра, каким он был. — “Да, это будет хороший театр, самый лучший театр, но не художественный”.

Причем Качалов же заявил, что он в компанию шести не вступит» [[36](#_n_1_6_036)].

Стоит оценить, что Немирович-Данченко, пережив момент полного удовлетворения самолюбия признанием того, что от него зависит «художественность» театра, не потерял чувства меры и справедливости по отношению к роли Станиславского. А уж сколько обиды от него он вытерпел именно из-за «художественности»! Как ни лестно было ему сейчас, но он {106} возмутился поведением сотоварищей. Кажется, доставивший боль его тщеславию Качалов вызвал у него настоящее уважение.

Качалов был истинно ничей, благородно ничей, между тем как остальные из шестерых тяготели к Немировичу-Данченко.

Описанное Немировичем-Данченко событие начисто смывает тот сироп, который разлит вокруг Станиславского и Художественного театра. Становится ясно, что творческий гений Станиславского в обыденной театральной жизни понимался не всеми. Этот гений любили и ценили в праздники, но тяготились им в будни.

Вообще же искушать вопросом, нужен ли театру Станиславский или Немирович-Данченко, если этот театр претендует оставаться «художественным», было абсурдно, бесплодно и некрасиво. Немирович-Данченко понимал это. Испугавшись того, что выплеснулось наружу, он согласился с отповедью, данной Стаховичем участникам этого маленького референдума. Стахович сказал им, что Станиславский бросит их и уйдет, а Немирович-Данченко выбросит их «в корзину» [[37](#_n_1_6_037)].

Всякие подобные обсуждения Немирович-Данченко прекратил. Ему стало ясно, что правильнее всего взять всю ответственность за будущее Товарищество лично на себя. «Сам же составляю устав, — решил он, — по которому *всем делом управляет Директор-распорядитель*, т. е. я, и отдает отчет только общему собранию» [[38](#_n_1_6_038)]. Чтобы удержать Художественный театр в равновесии между притязаниями пайщиков и необходимостью в нем Станиславского, Немирович-Данченко заключил: «Словом, пойду только на полновластие» [[39](#_n_1_6_039)].

Далее институт трех директоров был им разрушен. Перешедшие теперь из пайщиков во вкладчики Станиславский и Стахович получили новые титулы: Станиславский — Директора-учредителя, а Стахович — Почетного члена МХТ. Вместе с этими переименованиями по статусу вкладчиков они лишились права решающего голоса и были наделены голосами совещательными.

Крепкое руководство Немировича-Данченко в сезоне 1910/11 года само собой изжило предложение Стаховича стать главным директором над ним и Станиславским для налаживания их пошатнувшегося сотрудничества. Этим главным руководителем стал сам Немирович-Данченко в новой своей должности. В договоре было записано, что «директор-распорядитель избирается на год общим собранием» и что он «управляет всеми делами Товарищества» [[40](#_n_1_6_040)]. Стахович, которого Немирович-Данченко {107} приглашал участвовать в руководстве, теперь, по собственным словам, «желал бы уклониться» [[41](#_n_1_6_041)]. Он соглашался бы участвовать лишь в случае крайнего на то настояния Станиславского и Немировича-Данченко и то при «некоторых условиях» [[42](#_n_1_6_042)]. Очевидно, что вся эта дипломатия кончилась тем, что Стахович остался «представителем вкладчиков» [[43](#_n_1_6_043)], однако не входящим ни в какие административные структуры.

Для растревоженных Немировичем-Данченко лиц, желающих руководить театром, был 7 марта 1911 года создан Совет из четырех наиболее активных — Москвина, Румянцева, Леонидова и Лужского. В договоре Товарищества было записано, что Совет существует для «решения важнейших вопросов: репертуара, приглашения артистов, распределения ролей, характера, времени и очереди постановок, руководящих распоряжений по труппе и театру и т. п., а также для наблюдения за всеми хозяйственными делами Товарищества». Директор-распорядитель обязывался эти вопросы «вносить на предварительное обсуждение Совета» [[44](#_n_1_6_044)].

Для конкретизации ответственности каждому пайщику — «полному товарищу», передавалась для наблюдения какая-нибудь область деятельности. Немирович-Данченко на первый случай разработал четырнадцать точек приложения сил «полных товарищей» от библиотеки или буфета (чтобы он не превращался в «ресторанчик») до наблюдения за правильностью «русской речи на сцене» с правом консультации с «авторитетными знатоками языка».

Свою разработку Немирович-Данченко разослал для обсуждения пайщикам и Станиславскому, хотя он и не был теперь «полным товарищем». Станиславский тщательно изучил предложения и развил их вдвое новыми пунктами. Например, чтобы была «комиссия по новым планировкам декораций, макетная студия» [[45](#_n_1_6_045)]. Продумал он и кандидатов на все посты, назначая им по одному поручению, как старику Артему, или по семнадцати, как молодому Николаю Афанасьевичу Подгорному — в будущем своему доверенному лицу.

В очередной день рождения театра, 14 октября 1911 года, всеми был подписан «Договор Товарищества для ведения дел Московского Художественного театра сроком с 15 июня 1911 года по 15 июня 1914» [[46](#_n_1_6_046)]. Бюджет театра был упрочен капиталом пайщиков в размере 92 000 рублей и вкладчиков — 105 000 рублей. Стахович выполнил свое обещание и привлек {108} пятерых вкладчиков, не считая себя и Станиславского. Вклад Стаховича равнялся 23 600 рублям, а Станиславского — 10 000. Но договор был составлен все-таки по-прежнему, только на три года. Идея бессрочного товарищества не была принята. Доверие пайщикам было оказано в компромиссной форме.

Мечтам Немировича-Данченко о бессрочном товариществе и пайщиков — о владении фирмой МХТ, которую они сейчас получили лишь «в полное свое заведование» [[47](#_n_1_6_047)], надлежало еще созревать. Многое должно было развиться во внутренних взаимоотношениях. Пока же Немирович-Данченко испытал еще одно разочарование в тех лицах, чье влияние укреплял в театре. Пайщики, число которых разрослось теперь до двадцати человек, продемонстрировали ему и Станиславскому свой материальный диктат в делах Товарищества. Немирович-Данченко записал в рабочей тетради: «Забуду ли грустное впечатление, какое произвело на меня обсуждение вопроса о части “Фонда обеспечения” в пользу учредителей?» [[48](#_n_1_6_048)]

Этот фонд предназначался на случай ликвидации Товарищества. Пайщики не проявили щедрости в размерах отчислений в него, на которую могли рассчитывать учредители Художественного театра. Пайщики предложили Станиславскому и Немировичу-Данченко, что при их выходе из Товарищества поодиночке каждый из них имеет право «на одну четверть фонда МХТ» [[49](#_n_1_6_049)]. Оба учредителя не приняли такого ограничения, заявив, что будут «уступать» друг другу права «на основании особого между ними соглашения» [[50](#_n_1_6_050)]. Они оставались при тех моральных обязательствах, которые заключили между собой в «Славянском базаре» один на один.

На первое время внедрения реформы в жизнь Художественного театра установился странный порядок осуществления Станиславским своего права совещательного голоса директора-учредителя и вкладчика. По своей ли или по чьей-то прихоти он делал это в письменной форме. Была заведена тетрадь очень хорошей плотной бумаги, тем не менее целиком не сохранившаяся. Кто-то вырезал из нее ровно двадцать семь листов, и теперь не сказать, все ли эти листы были чистые, или тетрадь подверглась чьей-то цензуре.

Устроена она была так, что на левой стороне разворотов писал Немирович-Данченко или заменявший его Румянцев, а на правой — отвечал Станиславский. Подобные письменные переговоры сохранились с 21 апреля по 19 ноября 1911 года. Отныне Станиславский соглашался высказывать свое отдельное {109} мнение только по вопросам, которые считает творческими, и отказывался отвечать на не относящиеся к нему административные и финансовые. Но одно с другим бывает в такой связи, что нелепость искусственного размежевания очевидна. Не это ли причина, что аналогичной тетради официально-протокольных переговоров среди архивных документов больше нет? Наверное, излишняя формальность подобного делового общения сама себя скоро изжила. И если Станиславский не хотел убивать время на сидения в заседаниях, то намного ли меньше он его тратил на письменные заключения?

И все же, какие бы договоры и статусы ни принимались, Станиславский с совещательным голосом был практически немыслим. Пусть пайщики — «полные товарищи» — действовали своими баллотировками и решающими голосами, но независимые авторитеты Станиславского и Немировича-Данченко по-прежнему стояли над ними. Тем Художественный театр и держался, и, на удивленье, неплохо.

# **{****110}** Ключи к продолжению

## Глава первая Возобновление работ над «Гамлетом» — Немирович-Данченко критикует замыслы — «Две системы за один день!» — Немирович-Данченко о «системе» — «Живой труп» и «система» — Бебутов выбирает Станиславского — Абрезков Станиславского — Немирович-Данченко себя перевоспитывает — Снова вопрос доверия — Перед выпуском «Гамлета» — «Далекое от нашего искусства» — Общая цель, разные понимания — «Провинциалка»

После болезни самым сложным для Станиславского стало возвращение к «Гамлету». То, что было заботами Сулержицкого прибрано в ящики и дожидалось своего часа под чугунной лестницей, являлось внешним решением спектакля, с таким трудом поддававшимся овеществлению. Макеты, планировки, образцы тканей для костюмов и прочая бутафория приближались к крэговскому замыслу, но воплотить идеи Крэга актерскими средствами по-настоящему еще не пробовали. И тут Станиславского начали мучить сомнения.

С одной стороны, его вдохновляла трактовка Крэга, помещающего Гамлета на недосягаемую высоту «лучшего из людей», окруженного враждебной ему низменной средой. Это виделось сценичным, но контрастным, а Станиславскому хотелось богатства психологии. Совершенство души Гамлета ему хотелось уравновесить разнообразием и сложностью черт противостоящих ему персонажей. Не мог он забыть свое старое, но верное правило: «Когда играешь злого, — ищи, где он добрый». Тем более теперь, когда углубление в «систему» и размышления о человеке, об актере и о природе творчества сделали искусство еще многоплановее. Кроме того, он опасался, что контрасты крэговской трактовки не пройдут у московской публики.

Поэтому возобновление непосредственного сотрудничества с Крэгом Станиславский пытался немного отложить, чтобы {111} укрепиться в собственных теориях работы с актерами. Для этого ему нужно было получить «отпускную» от Крэга на более вольное обращение с его замыслами. Набираясь здоровья в Италии, Станиславский не особенно стремился восстанавливать переписку с Крэгом или повидаться с ним за Границей. Все дипломатические сношения он перепоручил Сулержицкому. С ним он был откровенен по части Крэга и не скрывал своего разочарования в его человеческих качествах. Не хотелось ему встревать и в запутанные финансовые дела Крэга с театром, в которых он держал сторону театра.

Сулержицкий легко и скоро получил от Крэга вольную Станиславскому, и тот облегченно вздохнул: «Теперь раз Крэг от всего отрекается, то мне и нет нужды с ним видеться теперь же».

Первое заседание по возобновлению работ над постановкой «Гамлета» состоялось в Москве 7 марта 1911 года. В результате его сразу было записано, что Марджанову поручается «административная инициатива и распределение общее работ», то есть вся организация дела, которую так любил сам настраивать Немирович-Данченко. Копия этой записи в Дневнике репетиций была Немировичу-Данченко передана.

Занятых в «Гамлете» Станиславский собирал отдельно еще и 15 марта для выяснения «общего принципа работы» [[1](#_n_2_1_001)]. Тогда же он прочел им свои записи по «системе», занимавшие двадцать листов машинописного текста. Их тема — вред ремесла в актерском искусстве. Затем Станиславский объявил общую встречу всех желающих для беседы о «Гамлете», на которую пригласил и Немировича-Данченко.

До этого все общение Станиславского с Немировичем-Данченко происходило лишь по вопросу распределения ролей. Загвоздка была в том, назначать ли на Гамлета сразу двух исполнителей (Леонидов и Качалов), как предложил Совет, или ограничиться одним Качаловым. Это было болезненно, так как после удачи в Мите Карамазове Леонидов был в праве претендовать на роль Гамлета. Немирович-Данченко, и так предвидя всякие затяжки выхода «Гамлета», не хотел назначать двух исполнителей. Он был уверен, что «тот же Станиславский на 30‑й репетиции скажет, что немыслимо делать репетиции то с одним исполнителем, то с другим» и что его, Немировича-Данченко, станут упрекать «в отсутствии мужества» [[2](#_n_2_1_002)]. Поэтому он проявил твердость и оставил одного Качалова.

{112} Как ни важен был вопрос об исполнителях, он уступал значением вопросу о трактовке роли Гамлета и всей пьесы. И в этом вопросе Немирович-Данченко почувствовал себя отстраненным. На беседе о «Гамлете» 23 марта 1911 года он имел возможность принципиально высказать свое отрицание крэговских идей, но не больше. Станиславский побудил его к этому пересказом крэговской трактовки и собственными оценками ее. Станиславский говорил, что Гамлет для него «слился с Христом» [[3](#_n_2_1_003)] и играть его надо в зависимости от своих современных идеалов. «И каждый может сыграть его как угодно, — объяснял Станиславский, — эс-деком, эс-эром, как угодно, но надо вложить в него свое самое лучшее, только не так, как играют, потому что такого Гамлета быть не может. Это все равно, как если бы Христа представляли бы каким-то мрачным, чиновником, карающим. Подходить к этой роли от неврастеника невозможно» [[4](#_n_2_1_004)]. Станиславский считал свой подход близким к крэговскому и единственно с чем продолжал спорить, так это с тем, что Крэг «ради своей любви к Гамлету всех оттеняет в черные краски» [[5](#_n_2_1_005)].

В ответной речи Немировича-Данченко ощущается его повышенное сердцебиение. Таких неоправданных толкований великого Шекспира он вытерпеть не мог, но всеми силами старался держать себя в руках. Однако должен был признаться: «<…> ужасно волнуюсь, как редко» [[6](#_n_2_1_006)]. Непривычное волнение он объяснил «прикосновением к такому талантливому произведению, как “Гамлет”» [[7](#_n_2_1_007)]. Хотя очевидно, что в большей степени волнение его происходило оттого, *как* прикасаются другие. В конце концов он высказал напрямик: «Самое ужасное это то, что всякое великое произведение душат комментаторы — стирают краски» [[8](#_n_2_1_008)].

Признаки опасности он уже видел в рассуждениях Крэга и Станиславского. Немирович-Данченко возразил против осовременивания образа Гамлета идеологизацией и сравнением его с Христом. К прочтению пьесы он предложил подойти просто, прежде всего вспомнив, в какую эпоху происходит действие и какой конфликт изобразил Шекспир. «Для меня, — объяснял он, — вся пьеса сводится так: варвары и просвещенный человек» [[9](#_n_2_1_009)]. В грубой и жестокой среде, по мнению Немировича-Данченко, «нет тонких черт и сложной психологии» [[10](#_n_2_1_010)]. Дело все в том, что под влиянием отца — «благородного короля» [[11](#_n_2_1_011)] в сыне произошло смягчение нравов, и потому этика не позволяет ему убивать из мести.

{113} В ореоле этого облагораживания находится у Шекспира и Офелия, за классическое понимание образа которой особенно вступился Немирович-Данченко. Между тем Крэг утверждал, что Офелия глуповата и лжива. В такой перемене взгляда на нее Немирович-Данченко видит прямо-таки глобальную катастрофу: «Человечество, создавшее в триста лет Офелию, как образ чистоты, берегло эту кристаллически чистую девушку, и вдруг в один вечер где-то в Камергерском переулке хотят это отнять у людей» [[12](#_n_2_1_012)].

Немирович-Данченко разрушил трактовку Крэга и вместе с тем подчеркнул свою стороннюю позицию к ней: «Я боюсь мешать вам, но боюсь этой миссии Христа» [[13](#_n_2_1_013)]. Он имел в виду очистительное сошествие Гамлета в датское королевство, как Христа в мир.

Выслушав Немировича-Данченко, Станиславский объединил его совет с намерением Крэга: «Для меня важно, что Христос и варвары <…>» [[14](#_n_2_1_014)]. Но различие между веком Шекспира и веком Гамлета, которое также хотел бы показать в постановке Немирович-Данченко, Станиславский посчитал практически невыполнимой задачей.

Наконец, по прошествии более чем месяца, Немирович-Данченко записал в тетрадь переписки со Станиславским: «На основании переговоров с К. С. (в воскресенье, 1 мая) окончательно решаю ввести “Гамлета” в предстоящий сезон, — по возможности “в замысле Крэга”». Как автору продолжаемой работы в начале июня Крэгу был отправлен чек на 1500 рублей, а в конце мая Сулержицкий очень порадовал Станиславского демонстрацией «перестановки ширм и освещения». Никакого следа варварской эпохи, ничего «животного, яркого, железного, бронзового», что чудилось в «Гамлете» Немировичу-Данченко, не искали. Наоборот, первая проба оставила у Станиславского впечатление, что все на сцене — «Великолепно, торжественно и грандиозно».

Лето опять не обошлось без разговоров о театре. Лечение свело обоих на некоторое время в Карлсбаде, на целебных водах. Немирович-Данченко приехал туда из Парижа, где вместе со Стаховичем безуспешно зондировал почву для гастролей МХТ в Пале-Рояль, ведя переговоры с «первым импресарио в Европе» [[15](#_n_2_1_015)] господином Астрюком. Немирович-Данченко немного опередил Станиславского с приездом и наслаждался полным отключением от проблем: «Ах, как приятно, что ни одна душа тебя не знает, никто не будет говорить ни о {114} “Карамазовых”, ни о Москве, ни о Станиславском, ни о значении нашего театра и падении Малого… Очень приятное чувство» [[16](#_n_2_1_016)].

Со Станиславским они так утомили друг друга в Москве, что, когда тот приехал и поселился в том же отеле, старались не докучать друг другу. Поначалу обедали, ужинали и гуляли вместе одну прогулку, потом встречались реже. «*Остальное время врозь*» [[17](#_n_2_1_017)], — подчеркивал Немирович-Данченко, сообщая жене, что Станиславский «сам ищет одиноких занятий (все пишет, пишет…) и деликатно боится меня отрывать» [[18](#_n_2_1_018)].

Станиславский, понятно, писал записки по «системе», а Немирович-Данченко какое уже лето все обдумывал две свои пьесы. Надо сказать, что образ летней жизни и занятий был у них постоянным. Станиславский тоже был доволен Немировичем-Данченко и тоже сообщал своей жене, что «он очень мил и внимателен».

И все же не обошлось без разговоров о театре и даже «системе». Как Немирович-Данченко ни настраивался «на разговор не пристальный, а мимоходный», серьезного обсуждения миновать не удалось. И не с одним Станиславским, а еще и с приехавшим в Карлсбад Южиным. «Утро как раз попросил Станиславский, чтоб порасспросить меня о его системе. А через час-другой Сумбатов посвящал меня в свою систему», — писал Немирович-Данченко домой. «Две системы за день! — обреченно восклицал он, но все же не отказался их выслушать и составить о них мнение: — Одна — артистическая, другая — игрецкая. По правде сказать, к обеим я равнодушен. Но первая все-таки возбуждает мысли, а во второй (ура!) я зевал отчаянно».

Немирович-Данченко, беседовал со Станиславским о «системе» дважды, а главное — прочитал новую порцию его записок[[12]](#footnote-13). Первая беседа не удовлетворила Станиславского: «Немирович-Данченко прочел записки и долго говорил. Одну вещь, сказал дельную, а остальное, как всегда у него — мудрено; от жары не понял». Может быть, поэтому и попросил поговорить о «системе» еще раз. После второй беседы он писал {115} уже конкретнее об отзыве Немировича-Данченко: «Очень хвалил все разрушающее старое, но ничего еще не может сказать о созидательной части (которая еще и не написана). Сделал дельные замечания».

В Карлсбаде Немирович-Данченко читал рукопись Станиславского, состоявшую из глав: «Общение», «Приспособления», «Анализ роли и творческого самочувствия артиста», «Логика чувств». Читая, он делал пометки в блокноте. Два листка с пометками сохранились.

На первых порах Немирович-Данченко оценил пользу «общения». Впоследствии, когда оно станет непременным условием всех спектаклей независимо от характера драматургии, он будет бороться с ним как со штампом «системы» Станиславского. Подходящий материал для преодоления даст ему работа над «Тремя сестрами» (1939 – 1940). Он подчеркнет особенность этой пьесы Чехова: ее персонажи чаще погружены в самих себя, чем в «общение» друг с другом. Достижение исполнителями такого сценического самочувствия он считал победой Художественного театра над самим собой в новой постановке «Трех сестер».

Когда же Станиславский в своих записках перешел к проблеме «переживания» в процессе «общения», Немирович-Данченко оживился. Он с большим вниманием отнесся к предлагаемому Станиславским методу «косвенного пути». По его мнению, Станиславский утверждал, что во внутренней технике актера существует «только *один*, да еще — косвенный путь» [[19](#_n_2_1_019)] воздействия на творческую волю для возбуждения переживаний. Немирович-Данченко не согласился, что «только один». Он знал другой, который называл «заражением» актера автором и пьесой. Это был постоянно применяемый им путь.

Станиславский вступил в следующий этап развития «системы». Он впервые писал о связи «переживания» с «телесной природой» [[20](#_n_2_1_020)]. Он исходил из убеждения, что «неразрывная связь физического ощущения с духовными переживаниями — это закон, установленный самой природой» [[21](#_n_2_1_021)]. Новейшее открытие Станиславского состояло в том, что он придумал использовать обратную связь этого закона: «обратный путь для возбуждения нашей воли» [[22](#_n_2_1_022)] от физического к духовному. Он разрабатывал ставший впоследствии таким ортодоксальным «метод физических действий».

Сейчас сам Станиславский, считая этот путь «наивным» [[23](#_n_2_1_023)], еще робеет перед своим открытием. Ему кажется, что хотя это {116} компромисс, но он все-таки подталкивает актера к творчеству. «Пусть физическое ощущение, хотя бы искусственно вызванное, подготовит благоприятную почву для дальнейшего развития волевого процесса» [[24](#_n_2_1_024)], — пишет он. И дает пример: «бодрое аффективное чувство» приведет к тому, что «рот сложится в улыбку» и отсюда родится искренность или «первые толчки нашего чувства» [[25](#_n_2_1_025)].

Немирович-Данченко готов поверить, что от сложенного в улыбку рта появится искренность, но считает проблему по-прежнему нерешенной, потому что неизвестно, чем вызвать необходимую для улыбки бодрость. Он не признает средством память о чувстве. Теперь Немировичу-Данченко кажется бессмысленным термин Станиславского «аффективное переживание». Для него это «что-то вроде масляного масла» [[26](#_n_2_1_026)]. Заметно, что эта новая оценка «аффекта» входит в противоречие с тем, что он писал Станиславскому о «системе» в двух письмах после «Братьев Карамазовых». Очевидно, он продумал до конца различие своей теории с теорией Станиславского и пришел к выводу, что Станиславский вносит «путаницу в систему» и создает «суррогаты» [[27](#_n_2_1_027)]. Это подозрение останется при нем навсегда.

Вместе с тем Немирович-Данченко не отрицает всего предлагаемого Станиславским огульно. Он принимает «лучеиспускание» и «лучевосприятие» как составные механизмы общения. Он даже признает это «процессом — едва ли не важнейшим» [[28](#_n_2_1_028)] в актерском искусстве и сожалеет, что Станиславский на нем «мало остановился» [[29](#_n_2_1_029)]. Но вот детали опять вызывают его возражение.

Станиславский пишет, что «общение» невозможно без ряда «душевных приспособлений» [[30](#_n_2_1_030)], с помощью которых как в жизни, так и на сцене заинтересовывают партнера, вызывают в нем желательную реакцию. Для максимальной наглядности он берет в примеры дурные способы, когда человеку «приходится душевно хитрить, притворяться, льстить, играть роль, прибегать к уверткам и даже, пожалуй, подличать» [[31](#_n_2_1_031)]. Немировича-Данченко возмущает нравственная сторона доказательств. «Глава о *приспособлениях* производит неприятное впечатление, — записывает он. — Это слово я слышу давно и придавал ему смысл гораздо шире, чем здесь, в этой главе, придает автор. Это не только ограниченно-узко, это рисует автора, как будто он (а мы знаем, что он не таков вообще) сплошной хитрец; ни плакать искренно, ни любить, ни быть мужественным {117} не может, словом, совершенно лишен крупных добродетелей и — главное, то — что не верит ни в какие такие добродетели в людях» [[32](#_n_2_1_032)].

«Это слабо» [[33](#_n_2_1_033)], — помечает Немирович-Данченко о главе «Анализ роли и творческого самочувствия артиста». Общее положение Станиславского здесь заключается в том, что «анализ направляет свои щупальцы в обе стороны, то есть: в сторону поэта и в сторону артиста» [[34](#_n_2_1_034)]. Ну что тут было еще говорить Немировичу-Данченко, когда Станиславский сразу отметал «сторону поэта», объявляя, что она не входит в его компетенцию, и занимался одной «стороной артиста»? Для него такая односторонность была не иначе как любительской.

Пример того, как Станиславский, обходясь без «стороны поэта», анализировал «душевное действие» [[35](#_n_2_1_035)] Отелло по отношению к Яго, составив чуть ли не таблицу его «хотений» [[36](#_n_2_1_036)], заставил Немировича-Данченко воскликнуть: «Математика! Механика в анализе организма, да еще такого тонкого, как душа!» [[37](#_n_2_1_037)] Он противопоставлял этому то, что в свою очередь не принимал в его практике Станиславский. Он настаивал на «*мгновенно сливающихся элементах*» образа, как в «химической реакции» [[38](#_n_2_1_038)]. Способ Станиславского овладевать элементами последовательно напоминал ему устройство калейдоскопа. «Но ведь это из ремесел ремесло, грубейший суррогат» [[39](#_n_2_1_039)], — повторял он.

Заблуждения Станиславского происходят, по мнению Немировича-Данченко, оттого, что он вторгается в «тайны творчества» [[40](#_n_2_1_040)]. Немирович-Данченко посмеивается по этому поводу: «Автор, конечно, не отрицает этих тайн. Но, по-видимому, он их отнес к области приспособлений…» [[41](#_n_2_1_041)]. Немирович-Данченко хотел, «чтоб свет этих тайн непрерывно витал над каждой страницей, чтобы вся проникновенность была направлена на них и талант проникновенности открывал бы, как могучий, незримый сапер, пути именно к ним» [[42](#_n_2_1_042)]. Граница между тем, что Немирович-Данченко считал вторжением в тайны (иными словами, в подсознательную область творчества), и тем, что Станиславский считал подступами к ним, была так неопределенна, что оба теоретика не понимали друг друга.

И все-таки, прочитав записки, Немирович-Данченко приветствовал в Станиславском «*дух движения*» [[43](#_n_2_1_043)]. Пусть Станиславский «нуден, но дух этот в нем силен» [[44](#_n_2_1_044)]. О себе он добавлял, отмечая тут свое сходство с ним: «И во мне тоже большая нелюбовь к стоячему болоту. Вот у нас в Театре и бродят молодые, передовые вкусы» [[45](#_n_2_1_045)]

{118} Собственное влечение к движению вперед заставило Немировича-Данченко в считанные и столь драгоценные для него дни карлсбадского отдыха все же погрузиться в область своих театральных стратегий — в план предстоящего сезона. Немного он поговорил об этом и со Станиславским, но главные труды его начались в августе, по возвращении в Москву. Тут Немирович-Данченко в интересах сезона повел борьбу с отклонениями Станиславского от генеральной линии. «Но разумеется, только тогда я и спокоен, когда над всем имею глаз. А для этого надо все время отдавать театру» [[46](#_n_2_1_046)], — писал он жене.

Плоды этих усилий радовали его. Задания, оставленные им по части бутафории и декораций, были исполнены. «Первый мой шаг в распорядительности в качестве единоличного директора, кажется, оказался блестящим, — отметит он. — <…> Сделали *больше*, чем даже было заказано» [[47](#_n_2_1_047)]. И даже собрание пайщиков прошло «бодрое, в хороших тонах» [[48](#_n_2_1_048)]. Но Станиславский, создававший впечатление, что он после лета «прекрасен» [[49](#_n_2_1_049)] в смысле покладистости, проявил такую силу влияния на всех, что Немирович-Данченко перестал чувствовать себя «единоличным директором». От этого он настолько скис, что через неделю сбежал в свою спасительную обитель — к Черниговской, чтобы собрать самого себя. Оттуда он писал жене: «“Станиславщину”, т. е. ее неудобную сторону, — где его настойчивость, вернее — упрямство и нелепости, — изгнать не так-то легко. Т. к. у него все-таки в основе всегда какая-нибудь художественная задача, то это втягивает. И вот одна из причин, почему я уехал сюда: надо мне очутиться одному, чтоб вглядеться, не затянул ли он меня за эти дни и не грозит ли это впереди. Я это мог заподозрить. И уже чувствую, что — да. Кое в чем я незаметно съехал с плана. Надо вернуться пока не поздно». Кажется, реформа власти в МХТ, так удачно проведенная Немировичем-Данченко, не принесла ожидаемого эффекта. Станиславский делал что хотел.

Еще с весны Немирович-Данченко продумывал варианты, как развести работы по «Гамлету» и «Живому трупу» и удовлетворить абонементную публику своевременными новинками. Он был предприимчив, добыв у наследников Толстого пьесу. Но при этом надо было выполнить условие, чтобы спектакль вышел раньше ее публикации. Потом к этому еще примешалось соперничество за пьесу с Малым театром. И потому, хотя лозунг сезона — «все для “Гамлета”» [[50](#_n_2_1_050)], — открываться необходимо было «Живым трупом».

{119} Станиславский, конечно, не возражал. Быть может, ему вообще не важно, что пойдет первым: спектакль Немировича-Данченко или его, как это бывало в начале разделения их режиссерской работы. Теперь ему важно было другое: как эти спектакли будут репетироваться — по «системе» или по‑старинке.

«Два дня, то есть четверг и пятница, ушли у меня на то, — продолжал свое повествование в письме к жене Немирович-Данченко, — чтобы то, от чего Станислав[ский] никак не может отказаться, т. е. немедленно всем работать по его системе (что невозможно), не мешало общей работе» [[51](#_n_2_1_051)]. Почему он был так уверен, что «система» будет мешать? Да потому, что, прочитав записки Станиславского, нашел их в итоге не только сырыми, но в «созидательной части» несостоятельными. Немирович-Данченко придумал, как поступить со Станиславским: «Слить одно с другим. Урезать его так, чтоб он этого не почувствовал и чтоб не закинулся и наладить всех терпимо принять то, что в его теории полезно. Своим примером увлечь других» [[52](#_n_2_1_052)]. Компромисс, о котором Станиславский не должен был догадаться.

Вместе они занялись характеристиками для «Живого трупа». Немирович-Данченко не смог не признать, что «Станисл[авский] говорит очень хорошо, метко и красиво» [[53](#_n_2_1_053)]. Но это не успокаивало, потому что «не разговоры эти будут играть на сцене» [[54](#_n_2_1_054)]. Немирович-Данченко решился их обрывать: «Однако я, не обижая Станиславского, уж то и дело останавливаю его, говорю: “Хорошо, хорошо! Но это мы уже все слышали”» [[55](#_n_2_1_055)]. Впрочем, мог ли он знать, что Станиславский не обижается? Немирович-Данченко действовал хитроумно. Он пожертвовал несколькими днями продуктивных репетиций, чтобы дать Станиславскому выговориться, а потом без уступок направить дело по своему рабочему графику.

С тех пор в Художественном театре сформировалось два отношения к «системе» Станиславского. Официальную репутацию «системы» составляло признание ее творческим методом МХТ. Неофициально, за кулисами, можно было сомневаться в ее практической надобности. Среди артистического поколения, относящегося по возрасту к основателям театра, полным последователем «системы» был, пожалуй, один Сулержицкий. Большинство черпало из нее приемы по выбору. Были люди, серьезно размышлявшие о ней и потому переходившие от веры в учение Станиславского к неверию, и обратно. К ним относились Лужский и Леонидов. В иные минуты их {120} искушал вопрос: а играет ли сам Станиславский по своей «системе»? Очень они следили за ним на сцене. Были и люди, всегда равнодушные ко всем этим проблемам.

Ощущая эту двойственность, Станиславский колебался: приняли или нет его учение? Когда Лилина в январе 1911 года писала ему в Италию, что «система» помогла ей ввестись на роль Вари в «Вишневом саде», он отвечал ей: «Мне все кажется, что ты хвалишь мою систему, чтоб делать мне приятное. Но если она помогла тебе даже при таких трудных условиях игры с четырех репетиций, то я счастлив и горд». А в мае того же года он получил неприятное письмо от В. А. Нелидова, мужа Гзовской, с оправданиями, что он вовсе не смеется над его «теорией» [[56](#_n_2_1_056)], что его оклеветали и что почвой для сплетни являются провокационные вопросы, задававшиеся о «системе» Стаховичем.

В первых числах августа 1911 года Станиславский обольщался всеобщим энтузиазмом ознакомления с его открытиями: «Все с большой охотой и добросовестностью изучают систему и искренно хотят играть по ней». Даже воскресным днем не прерываются занятия. Даже Качалов, гостивший это время в доме у Станиславского, «сидит в Игоревой комнате и ищет “желания” для второй сцены “Гамлета”». Но больше всех умилялся Станиславский на прошлой неделе Немировичем-Данченко. «Владимир Иванович идет в первую голову и как ученик проделывает все упражнения», — радуется он. У него впечатление, что «Немирович принялся за так называемое изучение системы очень хорошо и очень горячо».

На самом деле Немирович-Данченко не увлекался, а действовал по плану. Вполне допустимо, что, раскритиковав «систему» теоретически, при чтении, он все же хотел проверить ее на себе практически, побывать, так сказать, в шкуре репетирующих по «системе» артистов, чтобы уж положить конец всяким колебаниям в отношении нее. «Системе» он отвел то время и то место, какие следовало отвести.

Репетиция «Живого трупа» 8 августа, длившаяся три с половиной часа, была пожертвована беседе и определению «кусков» в ролях. Мало того, на этой репетиции Немирович-Данченко сам разъяснил, как он понимает «систему» и зачем она нужна. Станиславский по привычке записывал за ним. Тон его записи передает, что Немирович-Данченко ничего особенного не находил в «системе», так как каждому известно, что для творчества нужно «творческое состояние» и что «талантливые люди сами по себе входят в это состояние» [[57](#_n_2_1_057)]. {121} Остановился Немирович-Данченко на «лучеиспускании» и «лучевосприятии», тех элементах, что показались ему полезными для дела еще при чтении записок в Карлсбаде. Лилиной Станиславский написал, что Немирович-Данченко «говорил толково, но общо». У Станиславского закралось легкое сомнение в качественности занятий: «Думаю, что поняли с пятое на десятое. Тем не менее решили, что систему знают все».

На следующий день, 9 августа 1911 года, Немирович-Данченко жаловался жене, как устал и от «системы», и от совместных репетиций со Станиславским, и оттого, что подгонял обе постановки — «Гамлет» и «Живой труп». Он даже в общих чертах в виде показа за час проиграл роль Гамлета. Но если на «Гамлете» можно было еще экспериментировать, балансируя между показом Немировича-Данченко и упражнениями по «системе» Станиславского, то «Живой труп» из-за ограниченного времени репетиций требовал работы наверняка. Никуда не годилось, чтобы за целую вечернюю репетицию, длившуюся до половины одиннадцатого, прошли всего половину первой картины, как 9 августа. «<…> Все только разговариваем!» [[58](#_n_2_1_058)] — ужасался Немирович-Данченко 12 августа и, видимо, в этот день принял соответствующие меры. Потому что следующего числа, 13 августа, Станиславский писал Лилиной о своем разрыве с работой над «Живым трупом».

Решение отныне работать по «системе» оказалось иллюзией. Настроение до того послушно внимавших Станиславскому участников круто переменилось. «Тут дело обстоит по-старому», — убедился Станиславский. На этот раз по поводу «системы», как пишет Станиславский, «Немирович целый час доказывал, что он все это давно уже говорил и далеко не со всем согласен». Немирович-Данченко перешел в наступление. «Потом он уже в тоне повышенном, т. е. генеральском тоне, начал говорить, что по моей системе мы не только в этом, но и в будущем году не кончим анализа, — писал о повороте событий Станиславский. — Я доказывал ему, что каждый должен научиться делать этот анализ дома для себя, что это очень просто. После этого пришлось выдержать новую канонаду. Все меня убеждали, что я ребенок, доверчив, что все мне врут, а я верю, что система хоть и хороша, но далеко не разработана. Что надо годы и годы ежедневных упражнений и лекций, чтобы понять всю сложность, которая только мне одному кажется простой. Словом, полились трафареты и штампы, которые отравляют мне жизнь в театре». Разочарование овладело {122} Станиславским. «Я в один день так устал от этих убеждений и этой борьбы с тупыми головами, — писал он, — что плюнул, замолчал и перестал ходить на “Живой труп”».

Утром 14 августа репетицию «Живого трупа» вел один Немирович-Данченко. Он вернулся к своему приему обсуждения образов и даже разрешил почитать пьесу по ролям.

Совершенно отойти от «Живого трупа» у Станиславского не получилось, так как он сам играл в нем Абрезкова. Точно так же и театру нельзя было совершенно отказаться от ранее официально принятой «системы». Был найден еще компромисс. Работу направили по трем руслам. Лужский занялся планировками и мизансценами, Немирович-Данченко — репетициями и привлечением материалов по эпохе для костюмов и гримов, а Станиславскому были отданы исполнители второстепенных ролей для приготовления их по «системе». Это свершилось 17 августа.

Станиславский знал, что «Леонидов злится на систему. Москвин иронизирует». Потому ему лучше было иметь дело с артистами попроще: Александровым (Артемьев), Знаменским (художник Петушков), Горенским (приятель Феди Буткевич), Балиевым (адвокат Петрушин), Подгорным (молодой адвокат), Тезавровским (секретарь Каренина Вознесенский), Павловым (половой). Они, кто по желанию, кто — нет, стали испытуемыми Станиславского по «системе».

Сохранился любопытный документ: письменные свидетельства, как занимались эти лица, репетируя «мелкие роли» [[59](#_n_2_1_059)] 18 августа 1911 года. Станиславский дал задание и потребовал письменных ответов. Надо было наблюдать за собой, добиваясь правды чувств при помощи ослабления мышц, сосредоточенности и аффективной памяти. Задача осложнялась тем, что это проделывалось «на виду у всех» [[60](#_n_2_1_060)]. Станиславский сохранил полученные листочки, заполненные сбивчивыми словами.

Самый преданный Станиславскому Подгорный описывал свое самочувствие подробнейшим образом. Поток его сознания производит впечатление полной бессмыслицы. Заметив, что качается дверь, он вспомнил «ощущение покачивания на пароходе», потом фотосъемку группы в Берлине, «скандал с квартирной хозяйкой», затем в глаза ему бросилась какая-то щепочка и вызвала воспоминание о занозе и после этого он «развлекся» [[61](#_n_2_1_061)].

Кто-то (не подписавшийся) испытывал дрожание рук и трепет в груди и понимал, что «уж очень нарочно ищешь этот предмет и мысль об этом вертится. Не хочется сосредоточиваться, {123} и это самое главное» [[62](#_n_2_1_062)]. Другой (тоже не подписавшийся) «стал бороться» с волнением, вспомнил, что у него в кармане «карточка, на которой отмечены дни скачек», заставил себя считать дни и успокоился. Он же: «Стал ходить». На это «Константин Сергеевич сказал, что в походке есть напряжение». Тогда он придумал себе задачу читать афишу в витрине, и «походка сделалась свободной» [[63](#_n_2_1_063)]. Кажется, что подобные ответы носят отписочный характер и ничего не дают.

Один Балиев подошел профессионально, а может быть, понимал, что от него хотят. Он испытал обычную неловкость от сидения перед зрителями, но избавился от нее, освободив мышцы, и понял: «<…> я могу делать все что угодно» [[64](#_n_2_1_064)]. То есть он быстро оказался готовым к творчеству, легко вошел в творческое состояние, что и требовалось. Но это был Балиев!

Среди ответов трогателен своей искренностью один, принадлежащий почти постороннему человеку — Анатолию Павловичу Нелидову, впоследствии известному актеру, игравшему и у Незлобина, и у Мейерхольда. Художественный театр подхватил его на весенних гастролях в Петербурге. Судя по требовательной ведомости на вознаграждение, он принял в них участие, а с 15 июня 1911 года был зачислен в МХТ. Пробыл он недолго, вероятно, не долее, чем до начала сентября. На какую роль в «Живом трупе» он готовился, неизвестно, но упражнения по «системе» проделал.

Нелидов смутился, заметив, что Станиславский за ним наблюдает. Затем все-таки как-то сосредоточился, но писал честно: «Некоторые моменты (очень короткие) не слышал, что говорит К. С., но гудение голоса слышал все время» [[65](#_n_2_1_065)]. Можно было бы оставить факт его участия в занятиях и откровенного признания в неудаче без внимания, если бы не замечательное письмо, которое Нелидов написал Станиславскому, уйдя из Художественного театра. Он высказал оригинальное суждение о «системе».

«Вы оставили в моей душе много светлого, хорошего, — писал он. — Я все же нет‑нет да и подумаю о Вашей системе. И знаете — я сравнивать стал ее с евангелием. Она — эта система была и раньше, но давно» [[66](#_n_2_1_066)]. Мысль Нелидова состояла в том, что актер на протяжении истории своей профессии потерял непосредственность веры в действо театра, как потеряла непосредственность веры религия. Исходя из таких серьезных предпосылок, Нелидов заключал: «Вот Ваша-то система и есть, по-моему, то, через что талантливый от природы человек получит веру в свой талант» [[67](#_n_2_1_067)]. Тут же Нелидов прозорливо {124} предсказал, что явятся и торговцы учением Станиславского, и враги его: «Но боюсь, что за нее ухватятся люди бездарные от природы и, вызубрив систему, вообразят себя талантами. <…> Есть еще категория людей, и талантливых, которые, познакомившись с Вашей системой, все же не примут ее, такие люди часто встречаются в России — это ленивые, а стало быть, и упрямые» [[68](#_n_2_1_068)]. Так оно и сложилось, и продолжается по сей день.

В середине августа 1911 года Станиславский приобрел одного заинтересовавшегося его деятельностью человека. Появился он от Немировича-Данченко, а стал поклонником Станиславского. Валерий Михайлович Бебутов доводился Немировичу-Данченко каким-то дальним родственником. Одобряя его поступление в МХТ, Немирович-Данченко во избежание подозрения в протекционизме поручил Станиславскому проэкзаменовать его по части режиссерских способностей в числе прочих претендентов.

Из этого вышел анекдотический случай. «Константин вместо экзамена говорил о системе, и когда подошло к Бебутову, было уже 11 часов, и все режиссеры отнеслись кое-как, отложив вопрос до моего возвращения!!» [[69](#_n_2_1_069)] — возмущался Немирович-Данченко. Дальнейшее развитие событий возбудило его ревность: «А на другой день я получил от Валерия записку, что он счастлив тем, слышал слова “гения” — так и пишет. А с тех пор он все так и заходит в театр и никак не может получить ответа от своего гения» [[70](#_n_2_1_070)].

После того Бебутов не только ходил в театр за ответом, принят ли он, а стал помогать Станиславскому. Он составил тетрадь монтировки «Гамлета», проследив, что готово и утверждено из эскизов, гримов, бутафории, света и звуков, а что еще нет. На обложке он надписал: «Константину Сергеевичу Станиславскому» [[71](#_n_2_1_071)]. Так он работал и работал без жалованья, явочным путем становясь помощником режиссера. В конце октября обеспокоенный таким его самопожертвованием Сулержицкий написал запрос Немировичу-Данченко, может ли он числить его своим сотрудником. Ответ последовал — может.

Не стоило бы здесь отдавать столько внимания поступлению Бебутова в МХТ, если бы не значительное последствие тому. Познав театр изнутри, он вместе с Мейерхольдом явится автором острейшей теоретической статьи «Одиночество Станиславского», которая появится в свет весной 1921 года.

Приготовленные Станиславским по «системе» исполнители «мелких ролей» в «Живом трупе» вооружались множеством {125} вариантов приспособлений, но, как вспоминал один из участников этой работы, Сушкевич, они оказались ненужными Немировичу-Данченко, предпочитавшему работать над одним-единственным решением роли.

То, как сам Станиславский репетировал Абрезкова, нервировало Немировича-Данченко. Причины для этого у него были все одни и те же — отступление от автора. В сердцах он писал, что Станиславскому «и тут, что Толстой, что черт знает кто — все равно» [[72](#_n_2_1_072)]. Кончилось тем, что Станиславский убедил Немировича-Данченко своим Абрезковым, в котором, как тот вспоминал потом в «Из прошлого», «можно было узнать длинный ряд московских бар, сохранивших аристократизм во всех взаимоотношениях, без всякого чванства, в простоте, деликатности и… инертности, — людей благородной мысли, приятных, но не способных к жизненной борьбе».

Время лечит. Станиславский также хорошо вспоминал Немировича-Данченко в период «Живого трупа». В «Моей жизни в искусстве» он рассказал, как Немирович-Данченко «настаивал» на изучении «системы» и принятия ее всем театром, о чем сказал речь перед началом репетиций «Живого трупа». Станиславский вспоминает: «Я был искренно растроган помощью, которую мне оказывал мой товарищ, и по сие время храню за это благодарное чувство к нему». На самом деле, как можно было убедиться по документам, это только часть правды того, что было, а эти слова появятся в книге по своей причине.

Немирович-Данченко выдержал сроки: открыл сезон премьерой «Живого трупа» 23 сентября 1911 года, соперничество с Малым театром отпало. Немирович-Данченко мог праздновать победу, но настроение ему портили два обстоятельства: состояние Станиславского и тревога за дальнейший ход сезона.

«Ну чего сейчас Вам нужно?» [[73](#_n_2_1_073)] — не понимал мрачного настроения Станиславского Немирович-Данченко. Его возмущало, что тот не дает «радоваться» и «вносит отраву» [[74](#_n_2_1_074)] даже тогда, когда новая работа театра и лично его собственная в роли Абрезкова пользуются признанием. Потерпев месяц, Немирович-Данченко решил объясниться со Станиславским письменно. Хотелось высказаться обо всем как оно есть. Что генеральные репетиции «Живого трупа» Станиславский «отравил» своим «поведением, каким-то молчаливым протестом, — неизвестно против чего…» [[75](#_n_2_1_075)]. Что он — «чудовище, а не “дурной характер”» [[76](#_n_2_1_076)], {126} как сам себя слишком снисходительно оценивает. Хотелось спросить его, «как только» с ним «уживаются люди» [[77](#_n_2_1_077)] и прежде всего он — Немирович-Данченко. Хотелось повторить и обычные свои не единожды высказанные попреки, но что-то удерживало его от отправки Станиславскому этого письма.

Станиславский красноречиво молчал, но и Немирович-Данченко вел себя как-то не так. Он дал повод Стаховичу упрекнуть его задним числом, что «эпоха постановки» «Гамлета» «была не из лучших страниц» [[78](#_n_2_1_078)] его деятельности и что ему досадно на самого себя. Очевидно, желая исправить поведение Немировича-Данченко, Стахович в виде критических замечаний передавал ему «всякие… плохие вещи» [[79](#_n_2_1_079)], которые говорил о нем Станиславский. Этим он только провоцировал Немировича-Данченко.

По Стаховичу, все это происходило с конца августа по декабрь 1911 года. По Немировичу-Данченко — с августа, когда он чувствовал себя «сбитым с толку», теряющим «почву», и по ноябрь, когда он обрел уверенность. Разгадка особенного поведения Немировича-Данченко состоит в том, что за это время он себя перевоспитал. Он начал с бегства к Черниговской и кончил состоянием, которое описал Екатерине Николаевне 2 ноября 1911 года: «Победа моя только в том, — т. е. победа для меня лично — что теперь уж я знаю, что он (Станиславский. — *О. Р*.) меня не сломает. Прежде можно было этого опасаться. Теперь этого страха у меня нет. Я окончательно и навсегда освободился от этого гнета» [[80](#_n_2_1_080)]. Потом окажется, что не окончательно, потому что со временем он назовет новую дату своего освобождения от Станиславского — после двадцати одного года их сотрудничества.

Немирович-Данченко поверил в две вещи: что он может, действуя самостоятельно, устранить вносимые Станиславским «помехи» делу и что Станиславский его «боится, но хитрит, как старая лиса» [[81](#_n_2_1_081)]. В последнее он поверил, очевидно, под влиянием Стаховича. Правда, Стахович объяснил ему, что боятся они друг друга оба. Но раз Немирович-Данченко внушил себе, что свободен от гнета Станиславского, он должен был впредь его не бояться.

С этими новыми убеждениями он взялся за дело: «Теперь у Вас такая славная работа, как “Гамлет”» [[82](#_n_2_1_082)], — очевидно, при разговорах увещевал он Станиславского, пребывавшего во мраке. Он подчеркивал ему, что его «не отрывают пустяками» [[83](#_n_2_1_083)], что весь театр работает в направлении его новых «идеалов» [[84](#_n_2_1_084)] {127} и целей. Атмосфера вокруг «Гамлета» от подобных замечаний становилась нервной. Станиславский заподозрил «интригу» и намерение «“провалить” постановку» [[85](#_n_2_1_085)].

На этом неблагополучном фоне он репетировал «Гамлета» с применением упражнений по «системе». Особое внимание он уделял тому, как надо готовить себя к выходу на сцену еще в гримуборной, потом в кулисах и потом, когда уже «пошла роль», оправдывать «задачи и положения» и, главное, знать, «не что он, а для чего он говорит (объекту)» [[86](#_n_2_1_086)], и т. д. Это требовало неограниченного времени.

Немирович-Данченко писал: «Может быть, я придираюсь к Станиславскому, но сегодня волновался тем, как он распределяет время на репетициях. Это угрожает опозданием “Гамлета”. <…> Старая песня: он щеголяет, купается в том, что слушатели находят его указания замечательными, а актерам и самой постановке от этого не легче». И добавлял: «Вообще некоторая смутность моей души, когда работа не вся в моих руках, продолжается. На день-другой забуду, а потом волнуюсь» [[87](#_n_2_1_087)].

Новый административный орган МХТ — Совет — под управлением Немировича-Данченко регулярно рассматривал связь запаздывания «Гамлета» с угрозой провала сезона. Рассуждения шли такие. «Гамлет» срывает абонементную систему, что вредит театру материально. Требуется заменить его так, чтобы абонементная публика не роптала. Вряд ли Станиславский, переутомленный «Гамлетом», сможет после него ставить тургеневский спектакль. Поэтому нужна страховочная пьеса. В какой уж раз на эту роль предлагается Немировичем-Данченко «Эллида», которая для Станиславского была как для быка красная тряпка. Разумеется, он «отверг» [[88](#_n_2_1_088)] ее[[13]](#footnote-14).

Станиславский вместо этого хочет, чтобы Марджанов ставил с молодежью спектакль, собранный из миниатюр. Немирович-Данченко старается доказать, что такой спектакль публика посчитает ученическим и удивится, что за него берут с нее деньги. Станиславский возражает: «Вы говорили мне, что это дело решенное и что К. А. Марджанов взялся за организацию означенных спектаклей. Жаль, у меня были связаны с ними большие надежды» [[89](#_n_2_1_089)]. Станиславскому мерещились молодежные спектакли для ограниченного числа зрителей, идущие {128} не в Художественном театре, а в какой-то отдельном помещении. Перед ним маячил прообраз студии.

Немирович-Данченко предпочитал, чтобы Марджанов ставил «Мертвый город» Д’Аннунцио, а Совет нашел, что эта пьеса в труппе по ролям не расходится.

Ситуация зашла в тупик. Немирович-Данченко решает не уступать своего плана сезона, прояснив все подводные течения. Весь день 6 ноября он сидит дома и пишет докладную записку в Совет, Станиславскому и Стаховичу. На следующее утро он подает ее им.

В записке говорилось, что сезон страдает от «разнородных желаний и задач» руководителей театра, но в еще большей степени от недоверия друг другу. Немирович-Данченко считал, что творческие ошибки менее опасны, чем ограничивающее инициативу недоверие. Во избежание этого процесса уже была принята мера: по договору Товарищества, «решающее слово» было отдано «в руки одного лица». Лицом этим был он сам, и вот теперь он объявлял, что без «*моральной* поддержки как Совета, так и Константина Сергеевича» не может выполнять свою задачу.

Ознакомившись с докладной запиской, Совет не взял на себя ответственности, а снова возложил ее на Немировича-Данченко. Как представитель вкладчиков, Стахович написал миротворческую резолюцию о том, что хорошо бы, чтобы Совет и Станиславский доверились директору-распорядителю, а тот «внимательно» [[90](#_n_2_1_090)] подходил бы к их мнениям, также юридически утвержденным в Уставе Товарищества МХТ.

Станиславский ограничился тремя фразами. «Раз что вопрос ставится остро, на почву доверия или недоверия, — всякие другие соображения отходят на второй план, — писал он. — И потому я даю свой голос за доверие Влад. Иванов. Предоставляю его усмотрению и выбор пьесы, и распределение ролей, и срок постановки». Что это было: уступка или компромисс?..

«Читал В. Н‑Д» [[91](#_n_2_1_091)], — помечено рукой Немировича-Данченко возле этих строк, написанных Станиславским. «И все компромиссы! Компромиссы!..» [[92](#_n_2_1_092)] — восклицал Немирович-Данченко в одном из писем, предварявших эти ежегодные «ноябрьские смуты». Все же он не отважился ставить «Эллиду», пошел на компромисс и взялся за «Мертвый город».

Немирович-Данченко выгодно распределил роли, заняв в них алчущих работы. Германовой отдал мелодраматическую роль Анны — красавицы, внезапно ослепшей и внутренним зрением {129} наблюдавшей развитие романа собственного мужа с ее подругой. Переплетение страстей в этой пьесе имеет множество смыслов и требует погружения в психологию, что так любил в режиссуре Немирович-Данченко.

От первой самостоятельной беседы Марджанова с исполнителями до двадцать первой репетиции — тоже беседы, но с Немировичем-Данченко выяснилось, что женщины увлеклись своими ролями, а мужчины остались равнодушными. Но главное, назрел конфликт. Участница работы в скромной роли кормилицы — Бутова писала: «“Мертвый город” бурлит. Никак не могут сдружиться актеры с режиссером. На разных огородах выросли мы. И Марджанову трудно с нами, а нам с ним» [[93](#_n_2_1_093)]. Беседой с Немировичем-Данченко незадачливая постановка и окончилась.

Планируя возобновление репетиций «Гамлета», Немирович-Данченко предполагал, что и сам примет в них участие. Когда Станиславский приступил к репетициям, Совет недвусмысленно рекомендовал ему не возражать против помощи Немировича-Данченко в составлении расписания занятий и поручить ему репетиции отдельных сцен. Совет напоминал, что Немирович-Данченко отвечает как директор-распорядитель за своевременную премьеру «Гамлета». В ответ Станиславский много чего написал в той самой тетради, при помощи которой общался с Советом, но текст его записи тщательно затушеван и сверху заклеен листом бумаги. Скорее всего, он сделал это сам, не желая предавать гласности сгоряча сделанную запись.

О чем он писал, однако, можно догадываться. Участие нескольких режиссеров в одной постановке он категорически не одобрял. Недалеко был пример такой работы над «Живым трупом». Вероятно, в уничтоженной записи было высказано что-то близкое тому, что Станиславский записал под «Ошибками театра» у себя в записной книге: «В театре, как в мастерской готового платья (где жилеты шьет один, брюки — другой, а сюртуки — третий), — начали работать в 10 рук.

1 карт[ину] “Живого трупа” ставит Немирович; 2 — Лужский; 3 – 4 — Немирович; 5 – 6 – 7 — я; декорация Лужского; mise en scène — Москвин и Немирович. То же хотят провести и в “Гамлете” и в Тургеневе. Это худож[ественное] растление».

Через два месяца Немирович-Данченко все же вмешался в процесс постановки. В Дневнике репетиций записаны его «Предложения» [[94](#_n_2_1_094)] о дальнейшем ходе работ и решение, что он сам репетирует сцену «представления» актеров в «Гамлете». Затем Немирович-Данченко вместе с Лужским провел три репетиции {130} этого изолированного фрагмента — спектакля в спектакле.

Станиславский только спустя неделю выразил отношение ко всему этому и раскритиковал «Предложения» Немировича-Данченко, считая, что настоящей помощи все равно нет. «Если хотят, чтоб “Гамлет” шел в декабре, необходимо *немедленно* призвать к работе весь театр и сделать организацию. Сейчас царит полный хаос» [[95](#_n_2_1_095)], — записал он в Дневнике репетиций. Он сделал ряд указаний, на которые Немирович-Данченко обиделся и попросил впредь делать указания «по возможности определенные» [[96](#_n_2_1_096)]. Та же канитель повторилась и при просмотре костюмов. Станиславский нашел массу недоделок, Немирович-Данченко напирал на то, что его требования к костюмам были неопределенные.

Наступило 4 ноября 1911 года. Немирович-Данченко писал жене, что он «еще ничего не видел» [[97](#_n_2_1_097)] из репетиций «Гамлета», то есть того, что получается в целом. Того же числа Совет вынес решение в ответ на запрос Станиславского, можно ли сейчас вызвать в Москву Крэга: «<…> по мнению Совета, “Гамлет” в присутствии Крэга не будет готов в декабре». Вместо участия Крэга Совет вторично рекомендовал Станиславскому «в интересах дела» принять помощь Немировича-Данченко, так как «уже наступило время» для его руководства всеми работами.

Ответ Станиславского был смиренным: «Я никогда и не отказывался, напротив, рассчитывал на помощь всего театра». Формулировка же была такова, что к ней Немирович-Данченко опять бы смог применить требование «определенности», ведь речь в Совете шла о «нем», а не о «всем театре»…

Ничего не тронулось с места в деле завершения постановки вдвоем. «Ты вернешься и застанешь все те же разговоры: пойдет “Гамлет” в декабре или не пойдет…» [[98](#_n_2_1_098)], — писал Немирович-Данченко жене. При этом справедливо признавал: «Хотя Константин энергично старается» [[99](#_n_2_1_099)].

В театре же создалось впечатление, что Станиславский капризничал, а Немирович-Данченко спасал положение. Стахович, как помним, считал действия последнего в этих обстоятельствах «не из лучших». Держа сторону Станиславского, он не понимал, что и Немирович-Данченко переживает в обстоятельствах постановки «Гамлета» свою драму. Между тем Немирович-Данченко рассказал о ней через четыре года Сулержицкому. Поводом к его откровенности послужила возможность возобновления «Гамлета». «Даже в то время, когда {131} “Гамлет” ставился, отстранение меня нельзя было оправдать той художественной рознью, которая окрепла тогда, после “Живого трупа”, между мною и К. С., — писал он. — И если бы история вздумала взглянуть на это обстоятельство, то она обвинила бы меня за мою крайнюю уступчивость. Теперь же, при повторении подобного чудачества, история бы сказала, что этот театр был просто глупый, дикий или ленивый».

Участие Немировича-Данченко в завершении «Гамлета» выразилось больше в принятии административных мер, чем режиссерской помощи. Дневник репетиций говорит об его присутствии на пяти репетициях второго акта на сцене и проведении им одной самостоятельной репетиции в фойе (сцена «Полония, Короля и Королевы») [[100](#_n_2_1_100)]. Конечно, дело не в количестве репетиций. И одна-единственная могла бы перевернуть все наново, но нет такому факту документальных свидетельств. Да и слишком разнилось его толкование пьесы Шекспира с толкованием Крэга и задачами Станиславского.

Немирович-Данченко как директор-распорядитель предложил Совету на выбор три пути для разрешения столкновения интересов Станиславского в «Гамлете» с интересами театра. Первый — предпочесть генеральную «Гамлета» абонементным спектаклям. Второй — отменить пять-шесть спектаклей вообще ради выпуска «Гамлета». Третий — ничего не менять и отложить «Гамлета» на вторую половину сезона. На удивленье, весь Совет принял второй, самый кардинальный выход «отменить не пять-шесть, а двенадцать-тринадцать спектаклей, но сыграть *спектакль* “Гамлет”» [[101](#_n_2_1_101)] в декабре.

С 11 декабря 1911 года все спектакли были отменены, 19 декабря прошла генеральная репетиция в присутствии приехавшего Крэга, 20 декабря Стахович предупреждал Немировича-Данченко, что «скомканы и не готовы последние картины» [[102](#_n_2_1_102)] и играть «Гамлета» рано, но 23 декабря премьера все равно состоялась. Немирович-Данченко обратился к труппе с просьбой участвовать в чествовании Крэга на сцене за закрытым занавесом.

Соглашаясь, что в «Гамлете» Крэга и Станиславского «было много интересного» и даже «имело успех», Немирович-Данченко не переменил своего сурового отрицания постановки. Приступая в 1940 году к собственному «Гамлету», он говорил об этом. Он вспоминал, что старый спектакль «носил характер не того искусства, которое вырабатывается в Художественном театре, потому что Крэг был сторонником “марионеточного” спектакля. <…> Это было представление совсем {132} далекое от нашего искусства. Поэтому сидели между двух стульев».

Было ли это действительно сидение между двух стульев или все-таки попытка шагнуть к какому-то иному новому театру?.. Немирович-Данченко считал, что «следа спектакль не оставил». Станиславский тоже говорил, что у него «не умещается в голове» [[103](#_n_2_1_103)], как можно сочетать условных героев Крэга с жизнью человеческого духа. Но Станиславский не осмеливался отрицать, что это никогда не станет возможным. Станиславский говорил о Крэге: «Его театр почти что театр марионеток с чистыми, высокими чувствами, мы до него не доросли. Он выше нас, и наше поколение вряд ли дорастет до него» [[104](#_n_2_1_104)].

В период работы над «Гамлетом» состоялись какие-то беседы между Станиславским и Немировичем-Данченко, на которые ссылается Немирович-Данченко, но о содержании которых ничего не известно. Облегчения они не принесли, разногласий до конца не прояснили. Поэтому Немирович-Данченко почувствовал необходимость дополнить беседы письмом. «При всем стремлении к одной художественной цели мы остаемся разными во многих художественных пониманиях», — констатировал он неопровержимый факт. Немирович-Данченко обращал внимание Станиславского на то, что с годами его «несправедливости и придирки» вызывают у него уже не обиду или гнев, а «равнодушие». И это несмотря на то, что он не потерял глубокой веры, что по-прежнему нужен Станиславскому: «<…> Вы мною в деле очень дорожите и не уступите меня никому и ничему».

Станиславский также написал письмо Немировичу-Данченко. Быть может, оно ответное, быть может, нет. Оно тоже о душевном состоянии. «Кроме обид, недоверий и спиц в колесницы — ничего не получаю», — пишет Станиславский. Если заглянуть в его записную книжку, становится ясно, что палки сует Немирович-Данченко. Теперь, когда Немирович-Данченко сосредоточил в своих руках власть единоличную, только смягчая ее проявления наличием Совета, Станиславский осуждает ее характер: «У Немировича — власть давящая, деспотическая. Власть ради власти, а не власть ради добра и развития всего кругом». Дисциплина, которую Немирович-Данченко насаждал в интересах сезона, воспринималась Станиславским как препятствие его трудам в интересах искусства. Станиславский поэтому чувствовал себя ненужным и просил, чтобы ему откровенно подтвердили это.

История с третьей постановкой в сезоне довела его до решения осуществлять свои опыты по «системе» на стороне. {133} Станиславский ответил Совету и Немировичу-Данченко: «Если этого нельзя добиться в театре, я оставляю за собой право — добиваться того же в другом месте. Если человеку необходимо есть и пить, он ищет и находит пищу, чего бы ему это ни стоило» [[105](#_n_2_1_105)].

Перед этой непреклонной решимостью Станиславского Немирович-Данченко при всей своей обретенной твердости и независимости опять терялся. Ему казалось, что «пустяки» Станиславского имеют больший успех, чем подлинные задачи искусства. «А я, как Дон Кихот (как ни мало подходит ко мне это название), думаю, что можно и надо достигать серьезности, сущности, глубины искусства и не могу радоваться наивно всяким “суррогатам” его, — писал Немирович-Данченко жене. — <…> Я уже думаю, что и нудота-то у нас в театре идет не от Константина, а от меня. Когда, бывало, он ставит пьесу, искажая и ее и самое искусство, — все ему верили, шли за ним, восхищались, чувствовали себя счастливыми, делающими важное дело. Если потом их труд проваливался, они говорили “публика глупа, рецензенты пошляки и подкупны” и утешались на этом» [[106](#_n_2_1_106)].

Представление о всеобщем поклонении Станиславскому придавало Немировичу-Данченко силы бороться с этим заблуждением и отстаивать собственную правду в искусстве. Он выбрал способ неотступной критики того, что делает Станиславский: «А как начал около них я все время указывать, что настоящее, а что ерунда, достигать-то настоящего стало нелегко, вот радость и отравлена, вера и поколеблена…» [[107](#_n_2_1_107)]. Результат этих действий Немировича-Данченко во имя искусства и Художественного театра оказался обратный. Станиславский начал переносить свою деятельность в группу неоперившейся актерской молодежи. Там, среди заинтересованных учеников, его «система» должна была развиваться практически и приобретать характер веры.

Опасения Немировича-Данченко, что Станиславский, уставший от «Гамлета», не сможет в этом сезоне заняться тургеневским спектаклем, тоже не оправдались. На двадцать первый день после премьеры «Гамлета», а именно 13 января 1912 года, Станиславский начинает репетировать «Провинциалку» — свою часть в триптихе тургеневского спектакля, взяв себе к тому же и роль графа Любина. «Нахлебник» был доверен Москвину, а «Где тонко, там и рвется» — общему попечению Немировича-Данченко и Станиславского.

Из неоконченной записки Немировича-Данченко «Наша художественная рознь» выясняется, что в сезоне 1911/12 года, {134} несмотря на все сложности, у него явилась надежда на возвращение забытой практики «коллективного художника». В это время, по его разумению, Станиславский «от внешнего, от характерного» — «передвинулся к психологии». Это могло означать, что их художественные интересы сближаются. «Тогда я подумал, что наступило время опять нам режиссировать вместе», — понадеялся он.

Но оказалось, что сама психология им нужна была по-разному. Немировичу-Данченко — для раскрытия литературных образов; Станиславскому — для включения актера в процесс переживания. Как «Живой труп» и «Гамлет», так и тургеневский спектакль сразу выявил это различие. Немирович-Данченко вспоминал ту единственную репетицию «Провинциалки», на которую был зван. Было это 14 февраля 1912 года в верхнем фойе после месяца работы над постановкой. Немирович-Данченко запомнил «враждебность» Станиславского к его замечаниям. Станиславский со своей стороны запомнил, как Немирович-Данченко пытался уговорить его «на серьезный комедийный тон», считая, что он слишком шаржирует своего графа. Впрочем, Немирович-Данченко не смог разобрать, где Станиславский «переживает», а где «представляет».

Участник репетиций «Провинциалки» А. Д. Дикий рассказывает в своих мемуарах, что после этого репетиции на время прервались, потому что Немирович-Данченко занимался со Станиславским и Лилиной их сценами, после чего «спектакль, словно освобожденный от невидимого гнета, стал расти, как на дрожжах».

Архивные документы не подтверждают такого развития событий. В Дневнике репетиций отмечено еще всего два участия Немировича-Данченко в работе над «Провинциалкой». 15 февраля он занимается с одной Лилиной, игравшей Дарью Ивановну (в это самое время Станиславский находится на репетиции «Где тонко, там и рвется»), а 22 февраля проводит репетицию «Провинциалки».

Станиславский как актер не испытывает никакого облегчения в работе вплоть до генеральных репетиций и на этих генеральных тоже. Его аналитический дневник «Градации в создании ролей артистами. (Граф Любин. “Провинциалка”)» запечатлел творческие мучения его и Лилиной, их слезы, бессонные ночи, ссоры из-за способов работы. Станиславскому «хочется бросить сцену». Он сам перестает владеть приемами своей «системы»: не может «войти в круг». Пик мучений отражает его запись: «Стыдно играть и выходить на сцену — ломаться. В полном отчаянии. Сомнение в системе». Он боится {135} «первой части роли», потому что им управляет «самочувствие актерское, какого не было — 5 лет». Для него это катастрофа, так как он считает, что актерское самочувствие — «ненормально, неестественно» [[108](#_n_2_1_108)]. Для него оно целое «потрясение» [[109](#_n_2_1_109)]. В этом состоянии он боится забыть текст.

Станиславский обретает себя в роли постепенно, уже на спектаклях, не слушая ничьих советов, вернувшись к своему золотому правилу «найти себя». На шестом спектакле, уцепившись за характерную деталь — военную выправку графа Любина, он оживает. Наконец ему «игралось». Это передалось наблюдавшим: Сулержицкий его похвалил, Бутова «пришла в восторг».

Во всей этой истории творческих самоистязаний Станиславского и некоторой причастности к ним Немировича-Данченко лучше всех разбирается, как это ни странно, — Гордон Крэг. Его давно уже нет в Москве, но он пишет Лилиной, что имеет для Станиславского лишь один совет: «<…> пусть в будущем он работает один. И это самое лучшее, что я могу ему пожелать, так как он великий человек».

Тем самым Крэг признал за Станиславским право заполнять театр самим собой, своим искусством. Немирович-Данченко смотрел на это как на величайший порок и писал Станиславскому о нем: «Вы верите и любите только то, что рождается около Вас, совершенно равнодушны ко всему, что вне Вас, какие бы там ни были большие достижения даже в искусстве, даже в нашем общем деле».

Станиславский же таков, что все то, что он видит вокруг себя, теперь работает в положительном или отрицательном отношении на его «систему». В зависимости от этого новые впечатления или горячо им принимаются, или он теряет к ним интерес. Между ним и многими опускается завеса.

## Глава вторая Новая цель Станиславского — Сожаление пайщиков — В деле завелась «гниль» — Столкновение с советом — Студия уже работает — Забытый факт — Экономия или деморализация? — Или школа, или студия — Лучший из выходов

В субботу 5 января 1912 года (по старому стилю) Станиславскому исполнилось сорок девять лет. Еще чуть — и пятьдесят. Наверное, домашние одарили его подарками, а из театра {136} прислали поздравления. Но вовсе не этим интимным праздником ознаменовался данный день, а событием принципиальным. В этот день, 5 января, когда Станиславский сидел дома, Немирович-Данченко «доложил общему собранию членов Товарищества МХТ требования Константина Сергеевича». Новые требования.

Дело заключалось в том, что в канун пятидесятилетия Станиславский менял свои творческие цели и весь уклад творческой жизни. Он готовился к этому заявлению уже год, записывая в записную книгу под заголовками «Ошибки театра» и «Мои новые условия с театром на 3‑х летие с 1911 – 1914 г.» много разных требований по мелким поводам, но были и поворотные для всего театра. Самое невероятное: его больше не интересовало быть ведущим актером. Немирович-Данченко сообщил собравшимся: «Как актер К. С. отказывается от больших ролей и ничего не имеет против небольших ролей вроде Абрезкова в “Живом трупе”».

Станиславский не охладел как актер к своей профессии. Он устал и возмущен тем, что Немирович-Данченко якобы «не умеет беречь актеров», препятствуя созданию смены и помощников. «Считаю работу, взваливаемую на меня, непосильной и несправедливой, — записывал Станиславский, — но не могу отказаться от нее, так как был весь этот год в отпуску и доставил хлопоты другим». (Он отрабатывал свое отсутствие в сезоне из-за тифа.) Впредь же он вводил для себя новое правило: «Играю то, что хочу, ставлю — тоже». Проявлялось в этом желание «застраховать себя от непосильной работы и от игры под старость молодых ролей (Астров, Ракитин)». Станиславский профессионально честен. Среди артистов на редкость рано он задумывается об угрозе несоответствия своего возраста ролям.

Хотя ему все равно не вырваться: на нем долг перед театром собирать публику на самого себя — «на Станиславского». Ему удается только выдержать новый режим «занятости», как это называется в театре. После Абрезкова он играл по одной новой роли в сезоне и каждую — во второй половине его, всегда затягивая срок премьеры. Раньше он тоже тормозил срок, но готовил по две, а то и по три роли в сезоне. Его новые роли подходят ему по возрасту, но продолжают быть большими и главными: граф Любин в «Провинциалке» (1911/12), Арган в «Мнимом больном» (1912/13), Кавалер ди Риппафрата в «Хозяйке гостиницы» (1913/14), Сальери в «Моцарте и Сальери» (1914/15). И если бы не будущий шок от «Села {137} Степанчикова», подобный режим появления новых ролей мог бы продлиться. Астрова же, жертвуя собой театру, он последний раз сыграл в шестьдесят пять лет, 8 июля 1928 года.

Хотелось ему соблюсти и еще одно правило: не играть роли в своих постановках. Выполнить это тоже не получилось, так как после Абрезкова он не играет больше в постановках Немировича-Данченко, а только в своих собственных или общих с А. Н. Бенуа.

И все же возраст — не главная причина усечения Станиславским своей актерской карьеры, которую он продолжает охранять от компромиссов. Главное — захватившая его новая цель. Для нее он освобождает силы и время. О ней также Немирович-Данченко доложил на собрании 5 января 1912 года. «Константин Сергеевич желает иметь в особом помещении студию, необходимую (по его убеждению) для питания Художественного театра, — говорит Немирович-Данченко, как можно себе представить, бесстрастным голосом. — Там он будет заниматься своей системой и будет готовить для Художественного театра актеров и даже целые постановки, назначенные ему театром, но не к определенному сроку». Этот бесстрастный, чреватый несогласием тон прекрасно передан в протоколе собрания, написанном Н. А. Румянцевым. Слова, взятые в скобки, подчеркивают, что сказанное есть только одного Станиславского убеждение, но вовсе не истина. Сторонник Немировича-Данченко и противник Станиславского, Румянцев очень точно понимает и передает ситуацию.

Также Немирович-Данченко доложил членам Товарищества 5 января 1912 года, что Станиславский согласился консультировать театр по трем его ежесезонным новым постановкам, независимо от занятий в студии. Материальное обеспечение студии и своих помощников в ней Станиславский просит Товарищество взять на себя[[14]](#footnote-15).

Настает момент острый. Собравшиеся не могут не понимать, что Станиславский расширяет плацдарм своего нового замысла. Ведь уже в сентябре 1911 года Товарищество по {138} просьбе Немировича-Данченко предоставило Станиславскому для занятий «системой» Новую сцену — «впредь до приискания другого помещения во владении Лианозова» [[1](#_n_2_2_001)], то есть на территории в Камергерском переулке. Отныне ему этого мало. В механизм Художественного театра он хочет добавить какую-то самостоятельную деталь, уверяя, что с ней он заработает лучше.

Отношение пайщиков к условиям Станиславского недоверчивое и неодобрительное, настроение их явно падает. Румянцев протоколирует: «Выслушав требование Константина Сергеевича, собрание выразило глубокое сожаление по поводу того, что Константин Сергеевич отходит от Театра, опасение, что расходы по студии могут быть очень большие, и пожелание, чтобы требование Константина Сергеевича было выражено в конкретной форме». Отныне подобные требования Станиславского и подобные резолюции общих собраний войдут в обычай на многие годы.

Обсуждение пришлось продолжить, что и было сделано 14 января 1912 года. Теперь Станиславский, придя на собрание, сам «поясняет» доложенное Немировичем-Данченко. Собственно, он не говорит ничего нового и только объявляет прикинутые им расходы на студию в «тысяч 6 – 8, во всяком случае не более 10». Протокол Румянцева умалчивает, что говорит собрание, хотя чувствуется, что температура у присутствующих повышается.

Происходит это оттого, что решение вопроса Станиславского зависит от решения другого вопроса — вопроса Немировича-Данченко. По сроку договора Товарищества должны состояться перевыборы его как директора-распорядителя и перевыборы Совета. Можно подумать — пустая формальность! Если еще и могут быть какие-то варианты в составе Совета, то для директора-распорядителя существует одна-единственная кандидатура Немировича-Данченко. О чем тут толковать? Однако последовавшие события в интеллигентной сдержанной среде Художественного театра кажутся чем-то вроде скандала.

Немирович-Данченко утратил тот бесстрастный тон, какого придерживался, говоря по студийному вопросу Станиславского. Со всем темпераментом он заявил, что, «прежде чем приступить к выборам» [[2](#_n_2_2_002)], «надо решить, возможно ли обеззаразить дело от гнили, которая в нем завелась, и продолжать его или лучше повыгоднее его ликвидировать».

О чем он? Какая «гниль», какая ликвидация?

{139} Однако Немирович-Данченко знал, о каких настроениях говорит. Знал о них и Станиславский. В его записной книжке имеется запись, озаглавленная «Желания А. Л. Вишневского». Только такой горячо обожающий Художественный театр и в то же время самый беззастенчивый в нем человек, как Вишневский, мог огласить подобную программу.

Вишневский имел три желания: исправить несправедливости в творческой жизни, уменьшить расходы на постановки и увеличить жалованье прибавкой «хорошего дивиденда». Материальное процветание всегда было особой заботой Вишневского, и тут Станиславский не узнал от него ничего нового. Но вот средства, которые были предложены Вишневским для исполнения его желаний… Это были чисто коммерческие средства. По Вишневскому, устройство МХТ должно выглядеть так: «Театр — на 2‑х (Кач[алов] и Моск[вин]). Театр для Герман[овой]. Театр на Немир[овича-Данченко] (монарх)». Вместо Художественного театра желанна была какая-то антреприза, эксплуатирующая популярных актеров.

«Гниль» коснулась материальной прибыльности Товарищества и, как выясняется по дальнейшим обсуждениям проблемы, — структуры руководства. Многие ли были охвачены этим? Вероятно, нет. В записной книжке Станиславского записан, например, ответ Качалова на проект Вишневского: «Качалов сказал. Это дело минуты = ему цена 3 к[опейки]». Эти драгоценные слова возвращают Художественный театр на его высокоидейное место.

Однако это не означало, что руководителям театра не предъявлялись серьезные претензии. У Станиславского дальше записано: «Должно распределять работу равномерно». Должно ставить: «Интерес[ующие] всех пьесы (репертуар), а не авансы». «Авансы» — понятный намек на появления в репертуаре пьес Леонида Андреева по выбору Немировича-Данченко. Вообще репертуарная политика должна быть открытой для обсуждения всеми и основана на высоких критериях: «Если три пьесы — то уже идеальн[ые], кот[орыми] можно гордиться. Репертуар[ный] комитет (спорить, отстаивать свой репертуар. В этом жизнь)».

Эти исправления надо было делать немедленно ввиду надвигающейся конкуренции: «Театр на парах параллельных спект[аклей] с молод[ежью]».

Говорилось и о том, что лишние средства тратятся «от режиссерской фантазии» и неподготовленности режиссеров к постановкам. На это Станиславский в записной книжке ответил, {140} что режиссеру надо иметь больше времени, а не «наскоро сезоны спасать». Его собственная претензия к руководству театра (он в него не входил) была в том, что «театр должен делать пробы», а их нет.

Записанные мнения привели Станиславского к выводу, что «надо сплотиться», учитывая видные всем обстоятельства: «недостатки Немировича [и] Станиславского», «противовес им» и рост разных сил в театре. Немирович-Данченко не надеялся на сплочение и предпочел не замазывать правды. Он сказал, что, наоборот, «надо иметь в виду художественную рознь между ним и Конст. Серг. и не строить дело на их единении». Этот подход, кажущийся нацеленным на войну, а не на мир, на самом деле был более реалистичным.

Однако такое заявление Немировича-Данченко было неожиданным, и собравшиеся не сумели выяснить своего отношения ни к нему, ни к требованию «обеззаразить» театр от «гнили». Обсуждение снова перенесли. Теперь на 17 января. За два дня перерыва, пока театр, очевидно, бурлил, члены Совета (Леонидов, Лужский, Москвин и Румянцев) созрели до маленького бунта. Они отказались от своих должностей в Совете, объясняя, что без решающего голоса он не нужен в таких сложных обстоятельствах. Немирович-Данченко был, как видно, потрясен, считая, что своим поступком они бросили тень на него. Он попросил собрание ответить, превысил ли он права директора-распорядителя, и ушел с заседания.

В его отсутствие «правительственный» кризис в МХТ был почти ликвидирован. Немировича-Данченко немедленно избрали на прежнюю должность на весь 1912 год. Возвратившись на заседание, он согласился продолжать обязанности, но пообещал предъявить свои новые условия для продолжения работы. Совет же так и не вернулся к деятельности. Вместо него до окончания договора Товарищества был избран уполномоченным Румянцев. Немирович-Данченко дал ему самые строгие инструкции контроля затрат театра. Станиславского же «непозволительное» поведение Румянцева всегда раздражало и давало повод писать, что в театре «развилась Румянцевщина» [[3](#_n_2_2_003)].

«Сплочение» по Станиславскому не получилось, как и «единение» по Немировичу-Данченко. Возможными оказались только уступки всех всем. Яркий пример тому продемонстрировал вскоре Немирович-Данченко. Он пошел на исполнение нового требования Станиславского «иметь в особом помещении студию», хотя не сочувствовал этому шагу.

{141} Практически Студия уже работает. Не важно, что Дневник занятий «системой» Станиславского, в котором с 12 января по 10 апреля 1912 года ведут поочередно записи Сулержицкий, Вахтангов и Бебутов, констатирует прилив и отлив интереса участвующих. Занятия посещались плохо, и 29 февраля было исключено девять человек. Состав был пока смешанный, еще не вполне тот, который скоро станет коллективом Студии. Из «стариков» МХТ записывались заниматься Александров, Муратова, Халютина, из «полустариков» — Подгорный, из молодежи с именами — Гзовская, Коренева, Коонен. Все они студийцами не стали, а стали ими пока безвестные лица. В списке значилось одно время семьдесят три человека. И, конечно, такой состав был нереален.

Впоследствии Бутова очень хорошо объясняла Станиславскому, что не все даже желающие могут быть его спутниками: «Дорогой мой, многие хотят взобраться, взбежать на гору высокую, на самую ее вершину, но не многие могут!»

Немирович-Данченко в своих действиях не принимает во внимание эту шаткую ситуацию, как и то, что роль литературного руководителя в Студии выполняет не он, а Литературное бюро. Там член бюро В. М. Волькенштейн читает и разбирает со студийцами «с литературной стороны» взятые в работу «отрывки» из Гоголя и Салтыкова-Щедрина и толкует об «ужасе сквозь слезы» [[4](#_n_2_2_004)] и «гневе сквозь смех» [[5](#_n_2_2_005)]. Немирович-Данченко смиряется и понимает, что его роль здесь иная — ему надо добывать помещение для Студии.

Среди бумаг Художественного театра не сохранилось документа о том, что Товарищество все-таки решилось на создание Студии. После трех собраний (5, 14 и 17 января 1912 года), рассмотревших новые условия Станиславского, в петербургской газете «Обозрение театров» 18 января 1912 года появилась информация, что «вопрос о Студии еще не решен окончательно, но, по всем вероятиям, будет решен в положительном смысле» [[6](#_n_2_2_006)]. Недоговоренность оставалась, и она нет‑нет станет всплывать во всех будущих административных отношениях МХТ со Студией в череде последующих лет. Словно не заложили фундамент в строящееся здание.

Новаторы театрального Петербурга переполошились, что Станиславский несет «на себе одном всю тяжесть мучительного кризиса борьбы двух течений в Московском Художественном театре». Мейерхольд и А. Я. Головин сейчас же послали Станиславскому письмо солидарности, определяя борющиеся течения как «старое» — «натуралистическое» и «новое» — «выхода {142} на новые пути». Под «старым» течением подразумевался, конечно, Немирович-Данченко. Для Мейерхольда это письмо было первым вариантом будущей его статьи «Одиночество Станиславского».

Правда, Немировича-Данченко никогда нельзя было подозревать в приверженности натурализму. Он его критиковал и стремился к поэтическому театру. Теперь же спор между ним и Станиславским главным образом сосредоточился на различиях методов работы с актером. Точнее было бы говорить, что Немирович-Данченко придерживается своего «старого», когда по-прежнему в первую очередь исходит из задачи показать автора. Толкованием пьесы он возбуждает в актере творческое начало. Станиславский же «нов» тем, что на первом месте у него теперь не течения, а «сама природа».

Станиславский ответил своим петербургским заступникам: «Мы боремся, но так, что я не смею жаловаться на противников. Напротив — я их уважаю». Он объяснил, что грубы не противники, а сам институт театра как «учреждения» и в части творчества, и в части организации.

Грубость выражалась в опасении, что Станиславский своими новыми требованиями расшатывает театр, угрожает его материальному благополучию. Само собой приходит крамольное предположение, что для сохранения института Художественного театра Немировичу-Данченко было выгодно пожертвовать некоей суммой из бюджета Товарищества и отвести испытаниям Станиславского специальный полигон — Студию. Товарищество не давало ему на то полномочий, и он сделал это на свой страх и риск. Его тогдашние действия выясняются не из постановлений Правления или Дирекции, а из маленькой пометки, сделанной им при чтении рукописи «Моей жизни в искусстве».

Не найдя там ни слова о своей роли в создании Студии, он попросил Станиславского дополнить рассказ следующим фактом: «Конечно, как и в первом опыте Студии (с Мейерхольдом) товарищи К. С. по театру “приревновали” его и к организации 1‑й Студии. Ревность эта продолжалась долго и была настолько упорна, что Совет Театра отказал Студии в специальной материальной поддержке». Так Немирович-Данченко трактовал настроение собраний МХТ, имевших место 5, 14 и 17 января 1912 года. Затем он вспоминал свои действия, ставшие возможными в тот год, пока Совет Товарищества был в самороспуске: «Но однажды в это время наступил период, когда временно я очутился единоличным директором, неограниченным {143} диктатором. Тогда первое, что я сделал — разрешил своей властью кредит[[15]](#footnote-16) Студии и *сам же летом приехал из деревни найти ей помещение* (сам осматривал владение Бахрушиных на Тверской и просиживал в амбаре, торгуясь со стариком Бахрушиным о найме)»[[16]](#footnote-17).

Станиславский включил забытый им «факт» в текст «Моей жизни в искусстве», повторив при этом ошибку памяти Немировича-Данченко, что нанимать помещение он приезжал «из деревни». На самом деле это было проездом из Карлсбада в Ялту в начале июля 1912 года. Тогда Стахович встретил его в Москве на вокзале, а потом писал Станиславскому в Ессентуки, что помещение для Студии уже снято.

В это время Станиславский оценил поступок Немировича-Данченко и не только за хлопоты, но главным образом за поддержку идеи. «Я очень тронут и благодарен Вам и театру за то, что мне поверили на этот раз и помогли сделать то, без чего, по моему глубокому убеждению, наш театр должен замереть на месте и зайти в тупик», — писал он.

Конечно, он заблуждался. Никто в МХТ не связывал Студию с выводом театра из «тупика». Да и никто не ощущал себя в «тупике». Однако Станиславский радовался: «По-видимому, квартира великолепна. Такой роскоши, по размерам, я и не ожидал». Таким показалось ему помещение на плане, {144} начерченном Немировичем-Данченко в письме. Он размечтался о полном переустройстве квартиры, начертил свой проект такого расположения комнат, чтобы «запастись тремя пунктами для репетиций» одновременно.

На деле оказалось, что Немирович-Данченко был скромен и «снял лишь одну большую и при ней две маленькие комнаты в верхнем этаже дома на Тверской». На плане большая комната, которую тогда Немирович-Данченко назвал «залом», занимала 234 квадратных метра и имела по одной стене четыре окна, а по другой — две двери: в клозет и в чулан. В ближайшем же письме Немирович-Данченко усмирял фантазию Станиславского: «Не будьте очень требовательны к “обстановке” новой квартиры» [[7](#_n_2_2_007)]. Он призывал устраиваться «удобно, но *совсем без роскоши*», выбирая то, из старых вещей, что «зарыто в сараях» [[8](#_n_2_2_008)].

Пользуясь случаем, Немирович-Данченко предупреждал, «что вообще придется переменить манеру расходов», не ради оберегания прибыли пайщиков, а «чтобы не прогореть» [[9](#_n_2_2_009)].

В это лето и особенно в августе, когда, вернувшись в Москву, Немирович-Данченко приступил к подготовке сезона 1912/13 года, он очень беспокоился о материальной стороне дела и о снижении дивидендов. В прошлом сезоне бюджет, вопреки плана, вырос на сто тысяч. Он объяснял это расходами на постановку «Гамлета». В предстоящем сезоне бюджет был запланирован таким же огромным, хотя никакой дорогостоящей постановки вроде «Гамлета» не предвиделось. Немирович-Данченко принял меры к обузданию расходов, «навинтил» Румянцева, но главное, как он сам писал: «Станиславского же, нашего разорителя, я уже напугал письменно. Надеюсь и в этом отношении взять в руки» [[10](#_n_2_2_010)].

Станиславский же, ознакомившись с Заключением членов ревизии по проверке отчета Товарищества МХТ с 15 июня 1911 по 15 июня 1912 года, когда выпустили «Гамлета», истолковал означенные там цифры совсем иначе. «Деморализация. Повышение дохода» [[11](#_n_2_2_011)], — написал он, не скрывая свое возмущение тем, что театр становится прибыльным. В этой тенденции он видел нравственное падение.

Поддержка Немировичем-Данченко организации Студии вроде палки о двух концах — коварно ударила по нему самому. Студия встала на пути его собственной педагогической деятельности. Иметь два, в сущности, учебных заведения в одном театре было излишеством. Между тем цели и методы воспитания {145} актеров в школе и в Студии, как скоро выяснилось, разнились.

Школа Немировича-Данченко, именуемая то сценическими, то драматическими курсами, существовала с 1901 года. Только в ней он мог во всей полноте проводить свою идею «школы при театре» [[12](#_n_2_2_012)]. Идея заключалась в том, что желающие посвятить себя театру, сначала на год-другой становились его сотрудниками и только после индивидуального по времени стажа могли держать экзамен непосредственно в школу Немировича-Данченко. Тогда уж он не ошибался в том, кого стоит учить, кто сможет по артистическим и этическим данным послужить Художественному театру. Ни одно казенное учреждение не пошло бы на это.

В архиве МХТ осталось малое число документов деятельности школы: нет ни протоколов занятий, ни записей репетиций, ни даже расписания уроков. Сам Немирович-Данченко, очевидно, не упорядочил ведения дел школы так, как он это организовал в самом театре. «Давали отрывки, как всегда, к концу года. Бывали и публичные выступления… где-то даже афиша у меня сохранилась…» [[13](#_n_2_2_013)], — рассказывал он в конце тридцатых годов. Такое пренебрежение к документации школы проще всего объясняется ее тесной не то что связью, а нахождением в самом организме театра, тем, что она не имела своей, отдельной от него истории. Ежегодные весенние показы, именуемые экзаменами, посещались желающими из театра и Станиславским. Бывал Станиславский и на приемных испытаниях в сотрудники.

Станиславский не работал в школе МХТ, посещал ее эпизодически. Сначала ему нравился результат влияния школы на учащихся, видный по их практике в театре. Потом, по мере накопления собственных теоретических концепций, он пытался проповедовать их в школе, но не встретил тому одобрения со стороны Немировича-Данченко. С 1906 года Станиславский более интересовался частными школами артистов Художественного театра — А. И. Адашева и С. В. Халютиной. Там созревали близкие ему будущие вожди студийного направления — Вахтангов и Мчеделов.

В школе Адашева с 1909 года, когда Правление МХТ еще только слушало доклад Немировича-Данченко о новой программе преподавания, предлагаемой Станиславским, Сулержицкий уже вел занятия по его «системе». Б. М. Сушкевич с полным правом утверждал, что «ученики Адашева узнали систему раньше работников Художественного театра». Необходимое {146} дополнение к словам Сушкевича: работники МХТ по желанию смогли регулярно заниматься «системой» только с осени 1911 года. Да и то, если судить по дневниковым записям Вахтангова, Станиславский пригласил его преподавать им «систему» — «потихоньку», прося не ссылаться на него. Возможно, это было очередным проявлением чудачества Станиславского: окутывать дело тайной. Возможно, он боялся противодействия, потому что, в случае разоблачения секретной миссии Вахтангова, собирался сказать театру — «прощайте». Через полгода он раскрыл театру эту тайну, поставив условием своей работы в МХТ организацию Студии. Благодаря поддержке Немировича-Данченко ему не пришлось говорить: «Прощайте».

Примечательно, что в июле 1911 года — месяцем ранее того, как Станиславский дал поручение Вахтангову, газеты «Утро России», «Голос Москвы», «Одесский листок» напечатали объявления о приемных испытаниях в сотрудники МХТ с перспективой для принятых быть зачисленными через сезон в школу. Пополнение труппы еще планировалось в обычном порядке.

По словам Немировича-Данченко, Станиславский критиковал школу за то, что дикция, декламация, пластика и прочее преподавались там традиционно, как самостоятельные от общего процесса работы над ролью предметы. Его критика усилилась в 1909 году. Они спорили «о значении гекзаметра» [[14](#_n_2_2_014)], этого классического приема обучения актера читке и ритму.

У Станиславского это был период развития его «системы» между «Ревизором» и «Месяцем в деревне», когда он начал внедрять отдельные элементы «системы» в репетиционную практику. На этом этапе теоретических открытий он почувствовал фальшь и оторванность технических дисциплин. Он задумался о том, как органически включить их в метод «системы». Споры об этом предстояли в Художественном театре длительные. Проблема будет обсуждаться и на «творческих понедельниках» в 1919 году.

Пока же на первый план у Станиславского все больше и больше выходила как бы независимая от внешней техники внутренняя техника искусства переживания. Немирович-Данченко видел в этом серьезное упущение. Оглядываясь назад, он рассказывал, что это вызвало явление «“комнатной” простоты» [[15](#_n_2_2_015)], привело «к интимности, едва перебрасываемой через рампу, к отсутствию всякой четкости, к нетеатральной декламации, {147} к произнесению фраз себе под нос» [[16](#_n_2_2_016)]. Кончилось же все, по его мнению, «постыдной» [[17](#_n_2_2_017)] беспомощностью, когда актеры соприкоснулись со стихотворным текстом ролей.

«Когда школу открыли в театре, — вспоминал Немирович-Данченко, — я сам занимался. Когда открыли Первую студию, — всего себя отдавал Константин Сергеевич» [[18](#_n_2_2_018)]. Так по этапам поделилась их педагогическая деятельность.

В архивах опять-таки не осталось никаких официальных документов закрытия школы, передачи ее функций Студии с такого-то месяца и числа. Просто ситуация за полгода, пока Сулержицкий и Вахтангов вели свое преподавание, изменилась. Немирович-Данченко сам точно не помнил, то ли Станиславский только сомневался в необходимости продолжения школы, то ли потребовал ее прекращения. По одной версии памяти, он рассказывал: «Константин Сергеевич говорил: “Немыслимо, чтобы когда будет студия, была бы и школа”» [[19](#_n_2_2_019)]. По другой: «<…> то ли он поставил условием, то ли я подчинился, — когда образовалась Первая студия, школа была закрыта, а вся работа с молодежью сосредоточилась в одной студии» [[20](#_n_2_2_020)].

(Однако есть документальное свидетельство тому, что школу, быть может, приостановил сам Немирович-Данченко из-за внешних причин. Было это по прошествии первого года германской войны. Немирович-Данченко писал Лужскому 1 августа 1915 года, что придется отказаться от обычного приема сотрудников в МХТ. Он руководствовался тремя соображениями. Ответственность предостерегала его, что принятым на «пробу» пригодности к сценическому искусству невозможно дать гарантий их будущности. Патриотическое настроение говорило, что нельзя отвлекать здоровые силы от исполнения воинского долга или производства вооружения в тылу. Практичность подсказывала, что на экзамен толпой ринутся женщины, а мужчин представят люди больные, от военной службы освобожденные. И все же, вопреки этим соображениям, просмотр поступающих состоялся, и даже более: Немирович-Данченко, оберегая свои силы, просил Станиславского вместо себя провести его. Были приняты в сотрудники будущие активные деятели второго поколения МХТ Е. С. Телешева и Н. П. Баталов.)

На поверхности цель школы и цель Студии были одинаковы: поставлять труппе Художественного театра воспитанных в его недрах единоверцев. Школа такую задачу выполняла. Она переливала свои силы в труппу, жертвовала любыми уроками ради репетиций театра. «Недаром я всегда говорю, что в {148} школе важнее этическое развитие, чем техническое» [[21](#_n_2_2_021)], — утверждал Немирович-Данченко, гарантируя себя этим правилом от «изменников». Студия поначалу тоже жертвовала занятиями. Но так как Станиславский, провозглашая необходимость Студии в качестве лаборатории для театра, все же был не до конца откровенен с театром об истинном ее назначении, она ставила во главу угла саму себя.

Студия чувствовала поддержку Станиславским ее самостоятельности. Ведь Вахтангову с первых дней занятий была известна цель Станиславского не частичная, а во всей ее полноте: «Мне нужно, чтобы был образован новый театр». То же подтверждается и записанной Сулержицким речью Станиславского к студийцам, в которой он развертывает перед ними широкую программу обновления театрального организма во всех областях. Он хочет, чтобы кроме «системы» Студия опробовала новый метод создания репертуара вместе с драматургом, новый метод ведения хозяйства и чтобы она, наконец, смогла играть «параллельные» МХТ более совершенные в художественном отношении спектакли. Конечно, если бы Станиславский имел безграничную и бесконтрольную возможность обновлять сам Художественный театр, встречая там единомыслие по всем статьям, ему не нужно было бы создавать для себя Студию.

Будущий конфликт театра со своей Студией был заложен в самом ее создании. Программа Станиславского начала осуществляться в Студии постепенно, не во всех частях удаваясь, но довольно наглядно. Этому способствовали яркие личности, возглавлявшие ее, — Сулержицкий, Вахтангов, затем Михаил Чехов — и весь сильный артистический состав[[17]](#footnote-18). Они тоже определили процесс отделения Студии от театра, длившийся годами и годами выражавшийся в ряде драматических столкновений и горячих обсуждений внутри Художественного театра. В конце студийного пути Станиславского ждала измена Студии, а Немировича-Данченко — право констатировать, что его предчувствия сбылись. Он не верил, что Студия обеспечит смену артистических поколений. Он вспоминал, что она привела к тяжелому положению, когда труппа оказалась сформированной по принципу: «первый актер — пропасть — {149} и актер четвертой степени» [[22](#_n_2_2_022)]. Отсутствовало крепкое среднее По возрасту и опыту поколение.

Однако эти разочарования огорчили в будущем, а пока Студия развивалась. Более того, на этом этапе она стала лучшим взаимным выходом из положения и для Станиславского, и для Немировича-Данченко. Она позволила каждому применять силы в своей области. И еще более того — через десяток с небольшим лет Немирович-Данченко настолько оценит свободу действий, независимость друг от друга, которые дает студийная территория, что возьмется за основание собственной студии в Художественном театре. Она родится в том же маленьком помещении, где прежде работала его школа, упраздненная Студией Станиславского. Помещение это на этаже верхнего яруса до самой реконструкции здания МХАТ в 80‑х годах носило загадочное название «зала КО» — зала «Комической оперы».

Ближе к концу московского сезона 1912/13 года – 4 февраля 1913 года — Студия МХТ сыграла свой первый публичный спектакль «Гибель “Надежды”». В «Вечерних известиях» отметили: «Станиславский торжествовал победу и ходил сияющий». Самой большой победой для него в ту минуту, быть может, было признание Немировича-Данченко, который «ждал результатов через три года, но что результаты уже есть теперь, выше его ожидания». Выступая на празднике десятилетия Первой студии, Немирович-Данченко вспомнил тогдашние свои светлые чувства: «Спектакль произвел на нас особенно хорошее впечатление <…> внес яркую надежду и точно веру, что в этот день происходили крестины сына или дочери Художественного театра».

Студию даже взяли на гастроли Художественного театра в Петербург. Там она имела успех, а Станиславскому преподнесли адрес в честь ее создания. Все так. Но Станиславским в этот момент владеет какое-то ясновидение. «Солидарность не привилась, — записывает он о внутреннем состоянии Студии. — Еще не понимают, что надо друг другу прощать, чтоб быть друг с другом крепче. От этого зависит их будущее». В самом далеком будущем Студия, уже став театром, станет погибать от того, что студийцы не научились «быть друг с другом крепче». Многих из них далеко разведут раздоры. Но не из своего ли опыта с Немировичем-Данченко черпал Станиславский это ясновидение?..

## **{****150}** Глава третья Заблаговременное планирование — Негаданные осложнения — Станиславский в «шорах» — Битва Немировича-Данченко за «Пер Гюнта» — Неуспех «Екатерины Ивановны» — Немирович-Данченко не теряет бодрости — Три подхода к «Тартюфу» — Замена «Браком поневоле» — Душа просит единения…

Последнее время, когда Станиславский и Немирович-Данченко попривыкли к раздельной режиссуре и выяснили между собой теоретические разногласия, постоянными раздражителями для них остались лишь сроки выпуска спектаклей. С официальным отказом Станиславского от исполнения сроков это положение, разумеется, обострилось. С таким же упорством, с каким Станиславский доказывал вредность назначенных сроков, Немирович-Данченко доказывал их необходимость. «Когда я приезжаю без точного плана на весь сезон, то всегда наступает где-то в ноябре момент, останавливающий работы всего Театра» [[1](#_n_2_3_001)], — уверял он. Заминка выхода премьеры обычно вызывала «ноябрьские смуты», как он это называл. Суеверное ожидание Немировичем-Данченко неприятностей подкреплялось тем, что они сбывались.

Первой премьерой Станиславского после того, как он установил для себя новый режим работы, была «Провинциалка». Одноактную комедию Тургенева он поставил за 37 репетиций, занявших чуть менее двух месяцев. Такая, в его понимании, спешка была, как помним, своеобразной отдачей долга театру за болезнь и перенос «Гамлета» на целый сезон. Впредь он не собирался торопиться ни по каким причинам и хотел руководствоваться только естественными сроками созревания образов в душах исполнителей.

Зная об этих опасных настроениях, Немирович-Данченко начал готовиться к предстоящему сезону 1912/13 года еще заблаговременнее, чем обычно. Он не упускал часа даже на гастролях в Петербурге с их светской суетой. Надо было сейчас сосредоточиться, тем более, что после Петербурга ехали в Варшаву и Киев, а там разъезжались на отдых. Немирович-Данченко соединил приятность общения с обсуждением репертуарных планов МХТ. Так, он попросил петербуржца Добужинского выбрать какой-нибудь спокойный ресторан, где за обедом, собравшись небольшой компанией со Станиславским, Москвиным, Лужским, Рерихом и Бенуа, можно было бы устроить «продолжительную беседу».

{151} Предварительно Немирович-Данченко предлагал Станиславскому вдвоем подготовиться к беседе. Он хотел получить от него ответ: какую пьесу тот выбирает для работы с расчетом, что она будет третьей или четвертой премьерой, приходящейся на вторую половину сезона? Первые две Немирович-Данченко делил между собой («Екатерина Ивановна») и Марджановым («Пер Гюнт»).

В выпуске этих премьер в срок он был уверен, а следовательно, был уверен в стабильном начале сезона 1912/13 года. При этом Немирович-Данченко подчеркивал, что помнит и принимает условие Станиславского: «Разумеется, Ваше категорическое заявление об отсутствии срочности очень связывает, в особенности в распределении ролей и работ, но я не смею не считаться с этим заявлением и как-нибудь насиловать Вас».

Не сохранился составленный Немировичем-Данченко «листик с репертуаром», то есть названиями пьес, из которых должен был выбирать Станиславский. Немирович-Данченко просил сделать выбор «как можно определеннее». Станиславский выбрал Мольера.

Собственно, этот выбор был сделан давно и подкреплялся Александром Николаевичем Бенуа, откликнувшимся на предложение вместе ставить Мольера. Он назвал конкретные пьесы — «Тартюф» и «Мнимый больной» — уже в 1910 году. Начать работу помешала болезнь Станиславского, но намерение заняться Мольером осталось твердым. Перед отъездом в Италию для поправки Станиславский обещал Бенуа: «Первую работу с Вами я никому не уступлю». Кому же было уступать, кроме Немировича-Данченко? Ему и не уступал, хотел сам продолжить эксперимент по введению в Художественный театр новых художников. После Крэга для Шекспира, Добужинского для Тургенева он хотел иметь в своем распоряжении Бенуа с его эрудицией и пристрастием к эпохам и стилям.

Немирович-Данченко пока еще не ревновал и постарался в данном случае обратить творческое честолюбие Станиславского на пользу Художественному театру. Он разжигал в нем этот огонь соблазнительным предсказанием: «Станиславский с Бенуа. Классическая французская *комедия*. И образцовый *фарс*. Это такая комбинация, которая может создать один из лучших спектаклей нашего театра» [[2](#_n_2_3_002)]. Немирович-Данченко надеялся обговорить это подробнее летом, встретившись со Станиславским в Карлсбаде, но Станиславский, против ожидания, {152} выбрал для летнего лечения Ессентуки и Кисловодск. Встреча отпала. Нужное направление новому сочетанию художественных сил придать не удалось.

Но работу Станиславского с Бенуа надо было хотя бы по времени удобно разместить в сезоне. Немирович-Данченко из Карлсбада очень осторожно запрашивал Станиславского о распределении ролей в «Тартюфе» и просил, чтобы «“Мнимый больной” был окончен за два месяца, т. е. за сентябрь и октябрь», и был показан «в начале февраля» [[3](#_n_2_3_003)] в один вечер с приготовленным к этому сроку «Тартюфом». Таким образом, обещая Станиславскому «не стоять над душой» [[4](#_n_2_3_004)], Немирович-Данченко мягко ограничивал его сроками, невзирая на условие. Хотя позже февраля оттягивать премьеру мольеровского спектакля было уже некуда, могло статься, что Станиславский попросит перенести работу и на следующий сезон.

Остальные режиссерские работы Немирович-Данченко подстраивал вокруг постановки Станиславского с Бенуа. Марджанов должен был начать «Пер Гюнта» самостоятельно 2 августа. Себе он назначил 16 августа приступить к «Екатерине Ивановне», в декабре возобновить какой-нибудь спектакль и отыскать пьесу для пятого абонемента.

Летом 1912 года Немирович-Данченко целиком посвятил себя предстоящему сезону, отложив всякие литературные занятия. По дороге из Карлсбада в Ялту он остановился на несколько дней в Москве для проверки того, как пишутся декорации к «Пер Гюнту» и для, так сказать, общей острастки. «Директор — так уж директор, — объяснял он жене свою задержку в пути. — На наших пайщиков это произведет, наверное, очень сильное впечатление — в смысле моей заботливости об интересах Театра» [[5](#_n_2_3_005)]. Оставшись в этом году без опоры на совещательный Совет, он чувствовал всю ответственность на себе.

Уже из Ялты он снова добивался от Станиславского определенного ответа: будет ли в репертуаре сезона «Тартюф» — «как *возможный*» спектакль или «как *необходимый*» [[6](#_n_2_3_006)]. Не получая ответа, он накануне своего отъезда из Ялты еще раз пишет ему, надеясь найти его ответ хотя бы в Москве.

Действительно, в Москве приехавший из Кисловодска к сезону новый актер Художественного театра Казимир Викентьевич Бравич вручил Немировичу-Данченко письмо Станиславского. (Бравича Немирович-Данченко предполагал занять в «Тартюфе» в роли Оргона.) Привезенное письмо в дальнейшем не сохранилось. Известны только те листки его черновика, {153} в которых говорится о переделке квартиры для Студии. Станиславский сберег их, потому что они могли ему еще пригодиться. На вторую, пропавшую часть письма, посвященную, очевидно, сезону, Немирович-Данченко отвечал: «Но не все можно сделать так, как Вы хотите» [[7](#_n_2_3_007)]. И больше ни слова. Однако он был удовлетворен: «Мне теперь ясен Ваш взгляд и потому у меня руки развязаны. Я могу делать соображения и расчеты» [[8](#_n_2_3_008)].

Но как бы точно сам Немирович-Данченко ни исполнял своих расчетов — «Екатерину Ивановну» начал репетировать 17 августа 1912 года, всего на один день отойдя от графика, — выдержать их пунктуально не смог. Сначала подвело собственное настроение. Этот важный в творчестве фактор он напрасно не учитывал. Оттого, что не «Екатериной Ивановной» открывался сезон, Немирович-Данченко не смог придать репетициям энергичный характер. Расхолаживала и неприязнь актеров к пьесе Леонида Андреева. Качалов говорил, что Немирович-Данченко рассказывает гораздо увлекательнее, чем написал автор, но и это не вдохновляло. После читки возникли такие противоречия, что Немирович-Данченко «сказал, что еще есть возврат назад» [[9](#_n_2_3_009)], то есть можно отказаться от постановки.

Он понимал, что Лужский, Москвин и Стахович не возразили включить пьесу в репертуар только потому, что не могли идти против него и полагались на его понимание и вкус. Впоследствии по этой же причине Станиславский не отверг пьесу на генеральной репетиции, хотя писал, что она «ужасная», что она — «гнойный нарыв нашего репертуара»[[18]](#footnote-19). Все же Немировичу-Данченко не удалось никого полностью переубедить, что ради внесения актуальности в рискующий омертветь от одной классики репертуар МХТ надо принять пьесу Андреева такой, какая она есть. Взявшись за нее, он не собирался «бороться с ее недостатками».

Вслед за этими осложнениями в работе над «Екатериной Ивановной» явилось разочарование Немировича-Данченко в режиссерских заготовках Марджанова для «Пер Гюнта». Он засомневался в «художественной атмосфере» [[10](#_n_2_3_010)] марджановских репетиций, задавленных его непомерным самолюбием. Марджанов сваливал неудачи на недоверие к нему актеров, дожидающихся указаний Немировича-Данченко. Пришлось передать «Екатерину Ивановну» Лужскому, а самому «улаживать» [[11](#_n_2_3_011)] {154} «Пер Гюнта». Когда Марджанов на несколько дней заболел, Немирович-Данченко даже испытал некоторое облегчение. Только 30 августа Немирович-Данченко смог сказать уверенно: «Сегодня начались правильные работы в Театре. Я вступил в “Пер Гюнта”» [[12](#_n_2_3_012)]. Через день приехал Станиславский, и — «правильные работы» поколебались.

Как водится, оба описали первую встречу после летней разлуки своим женам. Станиславский начал с посещения театра: «Все двери заперты. Слоняются по коридору. Скука, уныние, хотя работают усердно. Почувствовал себя совсем чужим и лишним. Немирович позвал на репетицию наверх. Холодно встретились (сам Владимир Иванович старался быть милым) <…> Долго заседали в большом фойе по вопросам студии». Продолжил он описанием свидания у себя дома: «Вечером был Владимир Иванович. В хорошем настроении. Старался сгладить и объяснить ту холодность, которая царит в театре по отношению ко мне. Делал всякие авансы по студии. Был очень мил, а на душе стало холодно, пусто и одиноко».

Немирович-Данченко не придал значения дневному свиданию при всех и описал жене только вечернее, вдвоем: «Вечер я провел с ним. Тон не дурной. Чувствует мою силу. Искренно сомневается в себе, так что как бы даже приходилось утешать. С ним я не пересидел. В 11 1/2 уже ушел» [[13](#_n_2_3_013)]. Последняя фраза относится к соблюдению режима для здоровья и сил, которых к началу этого сезона у Немировича-Данченко было меньше обычного. Конечно, если бы разговор был увлекательным, наверняка бы «пересидел», забыв о здоровье.

Уверенность в себе Немировича-Данченко и ощущение себя лишним Станиславского не вели к гармонии. Немирович-Данченко ждал плодов от своих летних забот о театре. Станиславский был погружен в свое: «Все лето внимание было направлено в творящую душу актера, и потому я не понимал, плохо сознавал то, что происходило кругом». Летом он переписывался с Л. Я. Гуревич о книгах по психологии и философии, которые хотел бы прочесть хотя бы в рекомендуемых ею отрывках. С философами И. А. Ильиным и Л. М. Лопатиным он уже был знаком лично и знал их мнение о своей «системе». Научное подтверждение ее специалистами волнует его в первую очередь, а практическое применение в Студии определяет смысл его ближайших рабочих планов. И если он летом находился в «шорах» своих занятий, то вряд ли избавился от них в Москве. То, что происходит теперь кругом, по-прежнему, как и летом, не достигает Станиславского. Все {155} его интересы — в Студии. Он не ходит в театр и чистосердечно признается: «Поэтому не знаю, что там делают».

Он предполагает, что «Немирович очень занят». А Немирович-Данченко уже вопит («Один я! Никаких сил не хватает») и страдает от ответственности, что без него «*ничего* не может быть в Театре. Ровнехонько ничего» [[14](#_n_2_3_014)]. По его мнению, Станиславский мог хотя бы подтянуть дисциплину, «но он весь ушел в приятное развлечение устраивать “Студию” и ни во что входить не желает» [[15](#_n_2_3_015)].

Отстранившись, Станиславский дождался упрека в виде тревожного письма от Лужского. Того съедали опасения, что Станиславский слишком спешит с началом занятий в Студии. Он уговаривал, что и в мольеровском спектакле в театре можно вести те же учебные репетиции, что и в Студии, раз и там и там участвуют, в сущности, одни и те же люди. Студия уже воспринималась им как серьезная помеха театральным делам.

Отвечая, Станиславский оправдывался, что все его театральные обязанности (вводы, возобновление «Гамлета», начало репетиций мольеровского спектакля) волею обстоятельств откладываются, и очень разумно использовать свободное время для обдумывания репертуара и прочих дел Студии. Кроме того, он занят самым касающимся театра делом — составляет списки занятости актеров, чтобы студийные репетиции не мешали «Екатерине Ивановне» и «Пер Гюнту». Он свято верил, что результат студийных упражнений «подымет энергию театра в самый нужный момент».

В этих хлопотах вне стен театра Станиславский провел почти две недели. Наконец 13 сентября 1912 года приехал Бенуа, а 14‑го состоялась беседа между ним, Станиславским и Немировичем-Данченко. Говорили о Мольере. И тут началась работа: 15 сентября 1912 года — первая репетиция «Мнимого больного».

Между тем Немирович-Данченко с каждым часом более понимал, что назначенное им на 2 октября открытие сезона «Пер Гюнтом» не состоится. Первая генеральная репетиция восьми картин «Пер Гюнта» 19 сентября произвела на него удручающее впечатление: «Постановка мне кажется не только чрезмерно “кричащей”, но и “оперной”» [[16](#_n_2_3_016)]. Еще хуже было то, что: «Вся постановка кажется бездушной» [[17](#_n_2_3_017)]. Это было невозможно в Художественном театре. Споры с Марджановым доходят до того, что Немирович-Данченко ушел с репетиции к себе в кабинет, чтобы «успокоиться» [[18](#_n_2_3_018)]. Ссорились и мирились.

{156} Немирович-Данченко недоволен исполнением главных ролей Леонидовым (Пер Гюнт), Халютиной (Озе), Кореневой (Сольвейг). А уж сколько он «бился» [[19](#_n_2_3_019)] с норовом Леонидова! Леонидов ненавидел Ибсена, а Немирович-Данченко любил и считал одной из благородных духовных сил в репертуаре. Леонидов вспоминал дикий случай, когда он сорвался и упрекнул Немировича-Данченко в недостаточном режиссерском энтузиазме и в том, что его мысли заняты другим. Немирович-Данченко вскочил и выгнал его «вон» [[20](#_n_2_3_020)]. Свидетелями были Марджанов и другие. Леонидов засел дома, и Немирович-Данченко вдруг явился к нему, но был в свою очередь им изгнан. К чему Леонидов записывал все эти неслыханные происшествия своими гигантского размера прямыми буквами? А к тому, чтобы выразить свое изумление перед благородством Немировича-Данченко. Когда он одумался и пришел на репетицию, тот продолжил с ним работу, ничем не намекая на происшедшее.

После второй генеральной тех же восьми картин «Пер Гюнта» 21 сентября 1912 года Немировичу-Данченко стало совсем ясно, что открытие сезона 2 октября невозможно. Для него это был удар. И не только по его директорскому авторитету, но и по бюджетной политике: театру пришлось идти на убытки. Великая битва, которую он продолжил за выпуск «Пер Гюнта», дошла даже до Станиславского, написавшего, что Немирович-Данченко «сейчас работает и днем и вечером и даже ночью…».

Наутро, после второй генеральной, он заново усадил всех в фойе для замечаний и беседы. На следующий день репетировал утром и вечером. Затем опять днем усаживал всех за стол, а вечером выпускал на сцену. Он проводит пятнадцать репетиций «Пер Гюнта» подряд, занимаясь с актерами и предоставив Марджанову быть свидетелем этих занятий. (Самостоятельно Марджанов вел монтировочные, преодолевая трудности перевода живописных замыслов Н. К. Рериха в декорации.)

Невероятными усилиями Немировича-Данченко сезон открылся 9 октября 1912 года премьерой «Пер Гюнта», опоздав на неделю против намеченного срока, но совершить полный переворот в постановке все равно не удалось. В «Утре России» писали о чужеродности спектакля Художественному театру, о той же беспокоившей Немировича-Данченко оперности. Каково было читать, что это «не Художественный театр, а другой, московский же, но маркой ниже» [[21](#_n_2_3_021)]? Один репортер просто так и написал: «Неталантливый спектакль» и уверял, {157} что ему якобы вместо «хлеба» — «подсунули серый булыжник» [[22](#_n_2_3_022)]. Он же подсмотрел, что в зале «не напрасно, знать, хмурился К. С. Станиславский, скромно сидевший где-то в двадцатом ряду партера и, правда, любезно, но невесело разговаривал с подходившим к нему Саниным, Сулержицким, Дуваном, Немировичем, Москвиным, Качаловым» [[23](#_n_2_3_023)].

Станиславского «Пер Гюнт» разочаровал. Он писал, что «Пер Гюнт» — «никак не оправдал надежд» на укрепление репертуара. Он не выдержал подобающего премьере числа представлений, и пришлось на подмогу возобновлять старые спектакли: «Три сестры» и «Царя Федора Иоанновича».

Немировичу-Данченко надо было спешно готовить следующую премьеру — «Екатерину Ивановну», работу над которой он прервал ради того же «Пер Гюнта». Теперь этой постановке открывалась зеленая улица и из-за нее застревали мольеровские пьесы у Станиславского. Срывали работу и непредвиденные события. Серьезно заболела Гзовская (31 октября) и приостановился «Мнимый больной». Умер Бравич (13 ноября), и потребовалась замена в «Тартюфе».

Настроение, с каким Немирович-Данченко вновь обратился к репетициям «Екатерины Ивановны», отличалось от августовского уверенной целенаправленностью. Леониду Андрееву он писал: «Теперь все так обострилось, что успех “Екатерины Ивановны” для меня вопрос и самолюбия и даже, пожалуй, положения. А если знать, что и сама-то пьеса меня до крайности волнует, хочется мне ярко вскрыть то драгоценное, что там зарыто, — то совсем понятно станет, что от меня ожидается напряжение всех моих сил. И я с удовольствием и даже некоторым озорством жду возобновления репетиций» [[24](#_n_2_3_024)].

Не считая осенних репетиций, Немирович-Данченко проработал еще два месяца. «Поработать бы так над какой-нибудь “бесспорной” пьесой!..» [[25](#_n_2_3_025)] — сетовал он потом. Нелюбовь исполнителей к пьесе он преодолел и благодарно отозвался о них как о своих товарищах в решении особой творческой задачи. Чем глубже он старался постичь пьесу, а главное, ее героиню Екатерину Ивановну, тем чаще он сомневался.

«Верны ли наши идейные линии?» [[26](#_n_2_3_026)] — спрашивал он Андреева, которому часто писал в это время. «<…> Екатерина Ивановна будет у нас одною из самых *чистых* женщин литературы» [[27](#_n_2_3_027)], — объяснял он свою точку зрения Германовой и вместе с тем не знал, так ли оно в пьесе. Поступки Екатерины Ивановны заставляли колебаться: ее падения то и дело дышали {158} сладострастием. Мешало показать ее «с подстреленным ангелом чистоты в душе» что-то неодолимо порочное.

Немирович-Данченко имел мужество послать Андрееву две предельно честные телеграммы о реакции публики на премьере 17 декабря 1912 года и на втором спектакле. «Должен огорчить Вас полным неуспехом» [[28](#_n_2_3_028)], — говорилось в первой телеграмме. «Второе представление прошло так же <…>» [[29](#_n_2_3_029)], — говорилось в следующей. В обеих телеграммах сообщалось о протестах публики против пьесы. Немирович-Данченко нисколько не разочаровался от этого в самом спектакле, но отказался от пассивного отношения к недостаткам пьесы. Теперь, в отличие от августовской позиции не бороться с ними, он предложил Андрееву отбросить четвертое действие, а психологический вакуум между вторым и третьим заполнить вновь написанной сценой.

Андреев не согласился. Даже больше, он грозил, что всякая переделка станет постыдным фактом признания Немировичем-Данченко своей ошибки в выборе пьесы и идейным отступничеством. Андреев напоминал, что постановками «Пер Гюнта» и «Екатерины Ивановны» Немирович-Данченко открыл борьбу за новый Художественный театр не только с публикой, но со Станиславским и другими. Поэтому он теперь удивлялся противоречию Немировича-Данченко самому себе.

Леонид Андреев плохо понимал Немировича-Данченко. Тот не испытывал противоречий с самим собой. Ни от какой борьбы он не отказывался. Наоборот, чувствовал себя на коне по причине постоянства и неопровержимости своих взглядов. И на сей раз он писал: «<…> так же считаю пьесу талантливой, так же считаю себя понимающим».

Последние неудачи не помешали ему следовать установленному им порядку — давать себе передышку в середине сезона. После премьеры «Екатерины Ивановны» он уехал в целительный Берлин.

Там он проводит рождественские праздники и встречает новый, 1913 год. Только 30 декабря и 1 января он не посещал зрелищ, а так все вечера проводит в театрах, цирках, кабаре, в чем можно удостовериться по записям в его рабочей тетради. Из Берлина он утешает впавшего в уныние Лужского: «Уж как я треснулся с “Екатериной Ивановной”! А ничего! Довольно бодр. И не потому бодр, что передохнул, — я и в Москве ни на один час не терял бодрости».

Станиславский давно разобрался в характере Немировича-Данченко. Он знал, что секрет устойчивости его психики {159} в том, что «он никогда не справляется о том, кто что предсказывает». Так случилось и с принятием пьесы Андреева. Немирович-Данченко не увидел дурного предзнаменования в том, что она по первому впечатлению не понравилась актерам. Теперь же, подводя плачевные итоги, он не позволил себе поддаться им. Провал «Екатерины Ивановны» он нейтрализовал убеждением, что все же «театр остался на высоте».

Не обескураживала его и срочная замена по всему репертуару заболевшей Гзовской, отчего сходили с ума в Москве Лужский и Станиславский. Он брался «в три дня» ввести на место Гзовской в «Где тонко, там и рвется» Барановскую. Просил только сшить ей платье и дать выучить текст. «По моей системе можно выучить слова отдельно от переживаний», — острил он.

По приезде в Москву Немирович-Данченко ощутил на себе последнюю тяготу сезона: подогнать Станиславского с его мольеровским спектаклем. Утром 10 января 1913 года помощник режиссера записал в Дневнике репетиций: «К[онстантин] С[ергеевич] вводит в пьесу Вл[адимира] Ив[ановича]» [[30](#_n_2_3_030)].

Немирович-Данченко не изменяет правилу интересоваться репетициями Станиславского, между тем как Станиславский ему изменил, ни разу не побывав ни на «Пер Гюнте», ни на «Екатерине Ивановне». Впрочем, может быть, Немирович-Данченко поступает так потому, что в большей степени чувствует себя директором, ответственным за все, чем Станиславский. Он побывал на первой встрече участвующих в «Тартюфе» 5 ноября 1912 года, когда Станиславский дал «общую характеристику действующих лиц» [[31](#_n_2_3_031)]. Он добавил «свою характеристику общего тона пьесы и также действующих лиц» [[32](#_n_2_3_032)]. Затем еще разок зашел на «Тартюфа» после «Екатерины Ивановны» 20 декабря, когда работали вместе с Бенуа над оформлением спектакля. К третьему посещению Немировичем-Данченко репетиции «Тартюфа» 10 января Станиславский уже наметил «куски», провел «анализ» и «самоанализ» ролей, установил «отношения всех лиц к сквозному действию», беседовал о «зерне» ролей и, самое важное, говорил о «традиционном понимании и исполнении “Тартюфа” и его непригодности, — о необходимости снять с Мольера “казенный мундир”» [[33](#_n_2_3_033)]. Свои «характеристики действующих лиц и экспозицию отдельных сцен» [[34](#_n_2_3_034)] дал и Бенуа, и это был уже третий по счету вариант толкования пьесы, предлагаемый исполнителям тремя художественными авторитетами.

{160} 10 января 1913 года в половине третьего дня были «отпущены все, кроме М. Н. Германовой. С ней К. С. и Вл. Ив. обговаривают роль Эльмиры» [[35](#_n_2_3_035)]. Вечером того же дня они обговаривали роли Марианны и Валера, наутро 11 января занимались тем же. Это была двадцать четвертая и последняя репетиция «Тартюфа». Очевидно, три толкования пьесы настолько разошлись, что не имело смысла продолжать.

И. Я. Гремиславский вспоминал, что «Тартюф» прекратился из-за спора Станиславского и Бенуа о декорациях. Станиславский хотел быта эпохи, а Бенуа — ее стиля. Может быть, к Станиславскому вернулись его «сомнения» в «Тартюфе», которые были у него еще в 1910 году, перед началом летнего отпуска. О них он тогда внезапно поведал Немировичу-Данченко за «два‑три часа» [[36](#_n_2_3_036)] до его отъезда из Москвы, а до того объяснял и Бенуа. В чем была суть сомнений, найти не удалось.

Вероятно, и Станиславский, и Бенуа чувствовали себя увереннее в «Мнимом больном». Там они понимали друг друга с полуслова. В этом убеждает Дневник репетиций. Записи в Дневнике и переписка Станиславского и Бенуа открывают картину пиршества для фантазии, какую давала им пьеса. Оба упивались воссозданием быта Аргана, начиная с его колпака, вышитого цветочками по рисунку Бенуа, и кончая ночным горшком — «очень потемневшего золота, но блестящий, как бы золото покрыто черным лаком» [[37](#_n_2_3_037)].

«Тартюф» же остался неосуществленным замыслом Станиславского, не покидавшим его творческое воображение. Он хотел поставить его с Качаловым в главной роли в 1931 году. Затем превратил работу над пьесой в учебную для актеров второго поколения, но, не закончив ее, сошел в могилу.

Сейчас же, в 1913 году, «Тартюф» отменился к лучшему. Он был чреват столкновениями между Станиславским и Немировичем-Данченко из-за метода работы с Германовой над ролью Эльмиры. Станиславский уже отметил в записной книжке: «Вл. И. всегда идет с Германовой от самой личности Германовой и каждую роль притягивает к ней для того, чтобы добыть в роли тепло. Но ведь может быть иной подход — от воображения. <…> Когда увлекаются только тем, что есть в себе, артист суживается и его фантазия атрофируется. Наблюдательность становится лишней. <…> Вл. И. дал несколько черт. Эльмира близка душе Германовой. А надо, чтоб была близка и ее фантазии».

{161} Можно подумать, что Станиславский опять придирается к Германовой. На самом деле он хочет, чтобы она искала в себе новые черты. «Душевный характер Эльмиры в “Тартюфе” в том, что она француженка, — объясняет Станиславский другой подход к роли. — Идеальная французская жена в том, что она ловка и удобна, а не в том, что она душевна, как у русских». Логика Станиславского убедительна, и замысел, на ней основанный, свеж и ведет к подлинному мольеровскому спектаклю.

«Тартюф» был заменен ни к чему не обязывающей вещицей «Браком поневоле», комедией в одном действии. Немирович-Данченко поставил ее за 37 репетиций, догнав длительную и не обошедшуюся без мучений работу Станиславского над «Мнимым больным». Германова же сыграла в «Браке поневоле» «молодую кокетку, невесту Сганареля» Доримену.

Станиславский всего дважды приходил на репетиции «Брака поневоле» — 9 и 14 февраля 1913 года, когда пробовали выгородки декорации. Немирович-Данченко сотрудничал с Бенуа, взявши актеров и «выяснение образов» [[38](#_n_2_3_038)] исключительно на себя. Помогал ему Лужский. Две генеральные репетиции и замечания по ним он провел вместе с Бенуа.

Станиславский сожалел и волновался, что не бывает на репетициях «Брака поневоле». Впереди было объединение двух режиссерских работ в едином мольеровском спектакле, и он мог ожидать разнобоя в исполнении. Художественная цель, поставленная им в Мольере, была достаточна нова, так как впервые он собирался сочетать искусство «переживания» с требованиями формы. «Вот где приходится искать настоящий (не мейерхольдовский) — пережитой, сочный гротеск, — писал он. — Смертельно боюсь провала». А Немирович-Данченко все не звал его к себе на репетиции, и Станиславский жаловался на то их общему товарищу по постановке — Бенуа.

Свою часть работы над Мольером Станиславский называл в ходе дела «мучительнейшей». Помимо сложной творческой задачи его изводили обстоятельства. То лопается отопительный котел в помещении Студии, куда он уединялся для репетиций, и от холода приходится переносить репетиции к себе домой. То выясняется, что присланная Шарпантье из Парижа оркестровка музыки не годится и требует переделки. (Немирович-Данченко советовал заказать музыку Сацу, но Станиславский хотел непременно старинную французскую.) То была занята сцена.

{162} Во второй половине февраля между Станиславским и Немировичем-Данченко состоялось письменное объяснение вследствие какой-то бурной сцены и «нервного тика» у Станиславского. Пытаясь выяснить, кто виноват в медленном ходе работ над «Мнимым больным», они обменялись списками сделанного. Немирович-Данченко доказывал, что не имел особого преимущества в количестве репетиций на большой сцене и не мог мешать «Мнимому больному». Станиславский оставался при своем мнении и отвечал обиженно: «Спросите себя: достаточно я терпелив или нужны еще новые испытания? В довершение всего спектакль Мольера, о котором мечтал три года, будет поставлен с 15 репетиций, по-дягилевски». Правда, он извинялся за свою несдержанность и объяснял причину тика: «Еще одна изуродованная мечта, еще один незлобинский спектакль. Еще раны “Гамлета” и Тургеневского спектакля не зажили — и новая обида».

Устрашающие дягилевские и незлобинские примеры звучали в устах Станиславского обвинением Художественного театра в деградации. Болью отдавали хотя и не во всем справедливые слова: «Я никого не обвиняю, ничего не доказываю; я сожалею только о том, что мне так не везет в нашем театре». Конечно, ему порой бывает очень трудно в Художественном театре. Вот он и завел себе Студию. Но чтобы ему не везло?! С этим невозможно согласиться. Достаточно оглянуться за примерами везения назад, а впереди, через месяц, к нему придет двойной триумф «Мнимого больного» — режиссерский и актерский.

Пока же его душевное состояние незавидно. Лужский записывает в дневник, что с переходом репетиций на большую сцену он «пугает и на всех накидывается, только бы перед Бенуа прослыть всезнающим и гениальным» [[39](#_n_2_3_039)]. На самом деле Станиславский трусит «заниматься ролью» Аргана, не найдя «тона», испытывает, как всегда, «минуты полного отчаяния» от вынужденной спешки и опять плачет. Он не умеет работать к сроку и никогда не научится, хотя репетирует «днем и вечером, до четырех часов ночи». И все его ультиматумы о непризнании сроков летят и заменяются обычной премьерной гонкой.

На вторых генеральных репетициях всей пьесы и отдельно сцены «церемонии» в зале появляется Немирович-Данченко, присутствуют и Бенуа, и ставивший движение балетмейстер М. М. Мордкин. Немирович-Данченко и Бенуа делают замечания. Наконец, за четыре дня до премьеры, 23 марта 1913 года {163} вечером впервые происходит генеральная репетиция обеих постановок — «Брак поневоле» и «Мнимый больной» — вместе, как они пойдут в один вечер на спектакле. Лужский отмечает, что «Брак поневоле» — «прошел удачно, удачнее, чем когда-либо». Довольны ли Станиславский и Немирович-Данченко — неизвестно.

Конечно, «Брак поневоле» для Немировича-Данченко работа проходная, не принципиальная. Однако в «Обозрении театров» ему после премьеры пришлось прочесть, как не в его пользу сравнивают обе части мольеровского спектакля: «“Брак поневоле” идет несколько тяжелее “Мнимого больного”. В нем прекрасная, чарующая декорация, очаровательные костюмы, но в нем нет гения Станиславского».

… Весной 1913 года Немирович-Данченко предается грусти все о том же, на что практически перестал надеяться. В этом настроении он пишет записочку Станиславскому, где повторяет — «только в глубоком единении моем с Вами непоборимая сила Художественного театра». Он знает, что так думают все внутри театра и вне его. «А мы-то сами, то есть я и Вы, то и дело притушиваем это чувство единения», — пишет он сентиментально, словно забыв, как сам убежденно требовал не строить дело Художественного театра на их единении. Это было год назад, на январских собраниях членов Товарищества. Разум видит, но душа просит иного. Быть может, уловив это противоречие, он одумывается и свою записочку Станиславскому не посылает.

## Глава четвертая Голословные обвинения — «Ключ» к сезону — Трудности актерского «курса» — Скрываемые мучения — Сенсационная перестройка репертуара — «Трактирщица» для Гзовской — Идти врозь, обороняться вместе — Пропущенная литературная эпоха — Письмо Леонида Андреева — Новизна «старого» — Блоку ближе Станиславский — Близкие и далекие драматурги — Взятие «измором»

Развлечения, все эти цирки, театры, кабаре, которым предавался Немирович-Данченко в зимнем Берлине после премьеры «Екатерины Ивановны», не отвлекали его полностью. В мыслях то и дело вертелось одно: истинное состояние Художественного театра.

«Дело ослабело? — переспрашивал он из Берлина Лужского. — Конечно, но давно» [[1](#_n_2_4_001)]. Он не соглашался с Лужским, {164} что это началось год назад, и виной тому был распад Совета и наступившее в связи с этим его, Немировича-Данченко, единоначалие. Тем более он не чувствовал за собой вины, что своей волей спланировал сезон 1912/13 года и принял к постановке «Екатерину Ивановну». Он напоминал, что когда-то так же своей волей принял «Анатэму», и это пошло во благо Художественному театру, так что единоначалие, которого, кстати, он не просил для себя, еще ни о чем не говорит. Он обиделся и разозлился на такие обвинения и пообещал Лужскому, вернувшись в Москву, раскрыть ему и всем глаза на истинные причины ослабления дела. Тогда голословные обвинения, мишенью которых являются руководители театра, — прекратятся.

Взвинченность ответа Немировича-Данченко Лужскому объясняется двумя обстоятельствами. Во-первых, материальной стесненностью его в данную минуту. Во-вторых, большой волей, которую взял себе Станиславский.

Немирович-Данченко благодарил Станиславского 2 января 1913 года за присылку в Берлин 1500 марок. Вместе с тем он не скрывал от него подозрения, что в театре не разделяют способа урегулирования его финансовых затруднений, о котором они с ним вдвоем договорились. В Москве Станиславский созвал чрезвычайное общее собрание членов Товарищества, и оно рассмотрело «запутанные денежные дела» [[2](#_n_2_4_002)] Немировича-Данченко. Было решено выдать ему взаймы под вексель и поручить ведение его финансовых дел А. И. Геннерту, одному из пайщиков. Сам Немирович-Данченко назвал это своим решением «отдаться опеке» [[3](#_n_2_4_003)].

Уезжая, Немирович-Данченко поручил Станиславскому побеседовать с членами Товарищества о планах театра на будущее. Станиславский же повел разговор по-своему. Он провел «ряд собраний» [[4](#_n_2_4_004)] с главными лицами Художественного театра, дабы узнать их нынешние настроения и желания. И узнал, и уверовал в то, что они с Немировичем-Данченко для пользы дела должны больше прислушиваться к мнению этих лиц.

По возвращении в Москву Немировича-Данченко ожидало развитие этих разговоров. Не успел он ступить на родную землю, как его пригласили «на какое-то торжественное заседание» [[5](#_n_2_4_005)], которое он сначала принял за «суд» над собой. Это произвело на него такое впечатление, что и по прошествии нескольких лет он о нем помнил.

{165} «Никогда во всю жизнь не забуду заседания 4 года назад, когда я вернулся из Берлина, в квартире Румянцева, — вспоминал он, — этого фарса, над которым я не мог смеяться только потому, что был глубоко оскорблен» [[6](#_n_2_4_006)]. Оскорбила Немировича-Данченко общая тенденция: «На этом заседании-фарсе особенно подчеркивалось, что я для директора слишком “сильный”» [[7](#_n_2_4_007)]. «Сильный», то есть властный. Это был лейтмотив «речи» Станиславского о проведенных им собраниях. Немирович-Данченко запомнил следующие слова Станиславского: «На этих собраниях мне ясно показали, что наш (т. е. Ваш и лом!) произвол недопустим. Я чувствую, что мы (т. е. Вы и я!) совершаем преступления. И теперь я готов дать *клятвенное* обещание следовать постановлению Совета» [[8](#_n_2_4_008)].

Вероятно, Станиславский ожидал, что такое же «клятвенное обещание» даст и Немирович-Данченко. Тот же, отойдя от первого впечатления, догадался, что интрига ведется совсем не против него, а против Станиславского. «Я очень быстро понял, — писал он, — что Вишневский, Москвин, Лужский, Леонидов, чтобы смягчить свои упреки по Вашему адресу, выбрали мишенью отсутствующего меня, и простил им этот прием, радуясь тому, что это привело Вас к клятвенному обещанию» [[9](#_n_2_4_009)].

Вправду ли так замысловата была интрига и была ли она вообще, бог — судья Немировичу-Данченко. Возможно, он и сам не очень-то верил в свою разгадку, потому что имел и другой вариант этой истории, говоривший, что все-таки критиковали его самого. В этом варианте он объяснял Станиславскому дело так: «Если бы Вы припомнили хорошенько, Вы должны были бы признать, что единственный мудрый был тогда я, которого кто-то хотел затравить и заставил Вас так говорить и давать такие обещания, чуть не клятвы, от которых Вы очень скоро отказались» [[10](#_n_2_4_010)].

Станиславский же действительно на первых порах старался выполнить обещание и ограничить власть директоров. Он предложил восстановить Совет, и это было принято. Одним из новых членов Совета стал Качалов, а Вишневскому вместо Румянцева вновь доверили наблюдать за хозяйством. На этот пост поочередно ставили из двух зол меньшее.

Интриги интригами и власть властью, а главным было придумать, как обновить ослабевающее дело. Немирович-Данченко не надеялся на возможность преобразований: «<…> *никакой* радикальный новый план (какого, очевидно, ждут от меня) не пройдет» [[11](#_n_2_4_011)]. Никто, по его мнению, не согласится {166} на жертвы, и все по-прежнему будут ожидать «чуда» [[12](#_n_2_4_012)] со стороны.

И все-таки «радикальный план» он приготовил. Из Берлина 2 января 1913 года он намекал Станиславскому: «В работе над программой будущего года я, кажется, нашел ключ» [[13](#_n_2_4_013)]. Речь шла уже о следующем сезоне, 1913/14 года. «Подробно не могу еще разработать план сезона с этим ключом, — пояснял он. — Сложно и ново. Многие, вероятно, испугаются, другие с недоверием поморщатся. Вы, почти наверное, — очень одобрите, — может быть, даже обрадуетесь» [[14](#_n_2_4_014)]. Немирович-Данченко понимал, что всякое преобразование возможно только в союзе со Станиславским и потому предлагал ему некий заговор в тайне от остальных: «Но этот план требует того, чтобы я с Вами столковался — даже прежде, чем буду сообщать его другим» [[15](#_n_2_4_015)].

Так оно и было сделано. В девять часов вечера 8 января 1913 года началась беседа Немировича-Данченко со Станиславским и допущенным к ней Стаховичем «о неотложных текущих делах вообще по театру» [[16](#_n_2_4_016)]. Именно эта расплывчатая тема записана в Дневнике репетиций в оправдание отмененных занятий.

Берлинские письма Немировича-Данченко Лужскому и Станиславскому заинтриговывают: на что он собирается всем раскрыть глаза и чему может обрадоваться Станиславский? Собственно говоря, это и есть составляющие его «ключа» обновления деятельности Художественного театра.

После беседы втроем при закрытых дверях 8 января проходят двенадцать дней, и 21 января состоится открытая беседа Немировича-Данченко, Станиславского и Стаховича с членами вновь восстановленного 17 января 1913 года Совета. В эти двенадцать дней Немирович-Данченко окончательно сформулировал свои предложения. Среди его бумаг есть и черновой текст в рабочей тетради, и беловая рукопись, начинающаяся с фразы «Попробуем разобраться, что делает жизнь нашего театра тяжелой и мучительной, а что — радостной», и, наконец, «Разные замечания» к списку репертуара, предлагаемого для обсуждения Совету. Этот список он тоже приготовил в Берлине.

Протокол заседания Совета 21 января, записанный секретарем Г. С. Бурджаловым, удостоверяет, что Немирович-Данченко именно на этом заседании поведал о найденном «ключе». Следовательно, расшифровка «ключа» и интригующих аспектов находится в этих трех рукописных источниках.

{167} Итак, Немирович-Данченко раскрывает всем глаза, призвав их «рассмотреть внимательно *причины*» [[17](#_n_2_4_017)], ослабляющие дело. Раньше он уже объяснял их страхом рисковать творческой репутацией и отсутствием слуха к движению времени. Теперь прибавилась новая коренная причина: она состоит в перемене «курса» поисков театра. «Когда посидишь час-другой с размышлениями о постановке “Юлиана”»[[19]](#footnote-20), то невольно всмотришься в пролет между желаниями и возможностями нашего Театра теперь и еще недавно, — констатирует он. — <…> идеи великие увлекали фантазию и возбуждали желания труда, хотя он и казался большим. Теперь трудности кажутся еще большими, а хотение поставить пьесу ослабело. Трудности увеличились от нового актерского «курса», взятого Театром, — курса переживания, желания уменьшились столько же от опасений, что в спектакль ворвется «театральщина», сколько и от общего ослабления «идейности» в репертуаре. Становится жалко прошлого и начинаешь с недружелюбной требовательностью относиться к новому «курсу» [[18](#_n_2_4_018)].

Однако Немирович-Данченко не сторонний наблюдатель «нового курса». Он и сам разделяет его. Недалеко ходить за примером из его собственной режиссерской практики, которой он гордится. Постановка «Братьев Карамазовых» вся ориентирована на «переживания» и осуществлена достижением их. Правда, он умеет сочетать «переживания» с задачами идейной литературы и всему знает меру. Он не превращает театр в школу, как это делает теперь Станиславский.

Немирович-Данченко считает, что надо быть последовательными: или идти в направлении школы и тогда не ставить «Гамлета» и «Пер Гюнта», «театральные требования которых подавляют требования нынешней школы» [[19](#_n_2_4_019)], или браться за трудный репертуар. Этим Немирович-Данченко, быть может, впервые касается темы границ «системы» Станиславского, впервые сомневается в ее универсальности для всех типов драматургии.

«Новый курс», как получается из рассуждений Немировича-Данченко, упрощает репертуар, делает его до некоторой степени примитивным. Станиславский не мог не понять этого упрека. Чему же тогда ему, собственно, было «обрадоваться» в новых планах Немировича-Данченко, как ему тот обещал из Берлина? А тому, что, признав «курс» Станиславского как неизбежный {168} факт, Немирович-Данченко предложил привести в соответствие ему репертуар. Он соглашался на исполнение желанной мечты Станиславского — на постановку «маленьких инсценировок» и «миниатюр» [[20](#_n_2_4_020)].

Немирович-Данченко часто совершал экскурсы в историю Художественного театра, чтобы уяснить себе его сегодняшний день. Так же он поступил и на этот раз, но посмотрел на прошлое совсем другими глазами. Если обычно отдельные неудачные спектакли в цепи побед казались ему важными художественными двигателями от противного и он черпал в этом оптимизм, то теперь он посмотрел на знаменитые постановки и нашел в них тормозящие искусство моменты. Впервые он объявил, что «большая “постановочная” пьеса была для театра мучением» [[21](#_n_2_4_021)]. Этим мучением были спектакли, ставшие гордостью театра. Он назвал свои собственные: «Юлий Цезарь», «Бранд», «Борис Годунов». Он назвал постановки Станиславского: «Царь Федор Иоаннович» (пока не сократили сцену «На Яузе»), «Синяя птица» (пока не сократили сцену «Лес») и «Гамлет».

Мучались оттого, что большое число сотрудников, среди которых попадались и проходные лица, разрушало строгую атмосферу за кулисами, и для управления ими была в ходу «санинская» солдатчина и «побратания» [[22](#_n_2_4_022)]. Число этих лиц зависело от размаха народных сцен, но чем меньше их будет впредь, тем лучше для чистоты «художественного скита». Теперь это было особенно ясно Немировичу-Данченко.

Следовало сказать и о том, что замалчивалось: постановочные пьесы «хлебные» [[23](#_n_2_4_023)], но не любимые творчески. Немирович-Данченко просил взглянуть на это «категорически и мужественно» [[24](#_n_2_4_024)]. Репертуар как бы распадался на две половины: для «хлеба» и для души. Поэтому сложно было распределять роли, экономя артистические силы в пьесах «хлебной» славы ради пьес для души. Возникали конфликты и явные творческие проигрыши.

С годами исполнители главных ролей стали еще больше мучаться, потому что им не хватало сил по «новому актерскому “курсу” сочетать “переживание” больших ролей с остальным репертуаром. Разобрав всю сумму затруднений, Немирович-Данченко порекомендовал Совету в выборе будущего репертуара “придерживаться прежде всего интимных пьес”» [[25](#_n_2_4_025)].

Предложение Немировича-Данченко отвечало тайным желаниям артистов и новым целям Станиславского. Беседуя {169} с членами Товарищества, пока Немирович-Данченко был в Берлине, Станиславский тоже назвал переход «к интимному репертуару» [[26](#_n_2_4_026)] одной из мер спасения. Пьесы с небольшим числом действующих лиц прямо отвечали его педагогическим задачам. Маленькая группа легче становилась коллективом последователей «системы».

Несмотря на то, что все вроде бы были готовы отказаться от громоздких постановок, обсуждение будущего репертуара 21 января 1913 года «носило характер предварительного» [[27](#_n_2_4_027)]. Кажется, что Немирович-Данченко сам сомневался в совершенстве своего «ключа». Готовясь к заседанию, он признал, что без «постановочных» пьес может упасть интерес широкой публики к театру, могут понизиться сборы. Прорабатывая дальше цепь взаимозависимых явлений, он записывал: «Мне начинает казаться, что без *помпы* сборы упадут и на интимных пьесах» [[28](#_n_2_4_028)]. Далее он делает действительно неожиданные и самые смелые предложения.

По его мнению, для «помпы» нужны не только «постановочные пьесы», но необходимо преобразовать весь театральный организм и дать «почву другому театру!!» [[29](#_n_2_4_029)]. Нужны великолепные зрелища. Они получились бы из «Псковитянки», «Воеводы», «Юлиана», «Царя Эдипа», «Сна в летнюю ночь». Немирович-Данченко фантазирует, сенсационно изменяя собственным убеждениям. Он пишет, а что если «создать зрелище *не литературное*? Феерия, мелодрама, фарс “mit gesang und tanz”[[20]](#footnote-21). Создать новый спектакль-миниатюр всевозможных — с танцами и с жив[ыми] карт[инами], с пением» [[30](#_n_2_4_030)]. Быть может, в этих планах сверкнула его мечта о комической опере? О «синтетическом театре»?..

Работать он предполагает «всем театром»: «Выбор предоставить всей труппе. Дать свободу актерского творчества. Привлечь нескольких первоклассных художников. Не с сотрудниками! А с премьерами! Добужинского в Москву на 1 год» [[31](#_n_2_4_031)]. Осуществить надо две «помповые» постановки и сыграть каждую по два‑три раза.

Можно себе представить, какую высокую степень «литературности» Немирович-Данченко потребует за это от параллельных постановок «интимных» пьес, жизнеспособность которых будет куплена ценой такого крамольного отступления. Истинную радость творчества он надеется получить в «интимном» {170} репертуаре и в «маленьких инсценировках» и «миниатюрах».

Проложив путь «интимной» пьесе, Немирович-Данченко, переведя дух, возвращается к незыблемым идеалам МХТ. Он подвергает анализу прежний «интимный» репертуар. Ведь и с ним все не так просто. В этом репертуаре дают исполнителям «радость» и не надоедают чеховские спектакли, «На дне» и пьесы Тургенева. «Горе от ума» и «Ревизор» уже приходятся в тягость. Немирович-Данченко объясняет это тем, что в первом случае — актеры «слились с автором» [[32](#_n_2_4_032)], а во втором — нет, что и создает им неудобства. Он подчеркивает, что для «интимных» пьес слияние с автором вообще главное условие удачи спектакля.

Но почему только для «интимных», словно спохватывается он. Логика диктует, что и для всех остальных, включая «постановочные» тоже. «Надо, чтобы пьесу режиссер ставил с любовью и актеры играли с увлечением и чтоб и тот и другие вместе слились с пьесой» [[33](#_n_2_4_033)], — таковы, по убеждению Немировича-Данченко, три главных «элемента» успешной постановки. Оттого, что это счастливое сочетание наблюдается редко, ему приходится воскликнуть: «Вот где “тупик”!» [[34](#_n_2_4_034)]

В каком объеме Немирович-Данченко произнес это вступление к обсуждению Советом списка пьес, установить нельзя. Секретарь Бурджалов конспектировал заседание 21 января 1913 года кратко. В списке пьесы были поделены на пять «категорий»: «Постановочная из русской жизни», «Русский роман», «Русская бытовая», «Постановочная иностранная», «Интимная иностранная» [[35](#_n_2_4_035)]. Отдельно шло возобновление старых спектаклей. Немирович-Данченко давал характеристики каждой пьесе, но агитировать особенно было не за что. Он и сам знал, что наиболее вероятные шиллеровские «Дон Карлос», «Коварство и любовь» и лермонтовский «Маскарад» — репертуар, где можно было сочетать «постановочное» с «интимным», «все-таки не обрадуют наших актеров» [[36](#_n_2_4_036)].

Затем обговорили еще следующие пьесы и отрывки: «“Плоды просвещения”, “Обрыв”, “Бесы” (первую часть, с предположением со временем поставить и вторую)» [[37](#_n_2_4_037)]. Станиславский предложил пушкинский спектакль из маленьких трагедий, а из русской прозы — «Село Степанчиково» Достоевского. Интересы обоих на Достоевском столкнулись впервые. Немирович-Данченко возразил Станиславскому: «<…> зачем ставить полу-Достоевского, когда можно поставить всего» [[38](#_n_2_4_038)]. В том смысле, что не раннего, а самого зрелого. В это время он уже {171} многое обдумал в «Бесах». Станиславский же хранил привязанность к любимому спектаклю и роли своей молодости.

Члены Совета оказались бедны предложениями. Ждали «чуда», уповали на «какого-то нового Чехова» [[39](#_n_2_4_039)], как писал Немирович-Данченко. Он пытался внушить им: «Чудеса в нас самих, в нашей “воле”. Она у нас парализована. Безнадежно или нет — не знаю, но примириться с таким явлением, что лучшие наши премьеры ничем крупным не могут загореться, — значит не выходить из “тупика”» [[40](#_n_2_4_040)].

Делать было нечего. Немирович-Данченко попросил режиссеров Станиславского и Лужского дать желательные им списки и сам собирался дать лично свой. Новые списки, очевидно, написаны не были. Режиссеры ограничились лишь тем, что сделали свои пометки на распечатанных копиях списка, обсуждавшегося 21 января. Как и предполагал с самого начала Немирович-Данченко, что «*никакой* радикальный новый план», от него ожидаемый, «не пройдет», так и было — не прошел. Теоретические разговоры были оставлены, и репертуар будущего Художественного театра сформировался по стечению обстоятельств.

В первых числах апреля 1913 года Станиславский писал лечившейся за границей Гзовской: «На будущий год я объявил, что ставлю “Трактирщицу” <…>» Немирович-Данченко советовал ему лучше вместо Гольдони взять Бомарше: «Свадьбу Фигаро». Станиславский, хотя и считал себя «противником всякого фаворитизма», настаивал на «Трактирщице», так как ему была «нужна роль, которая показала бы артистку». Надо подчеркнуть, что, конечно, не просто «артистку», а ту, которая работает по «системе». Такова была на этот день Гзовская. Станиславский запрашивал ее, прав ли он в своем решении, и получил в ответ ее горячую мольбу сохранить за ней Мирандолину в «Трактирщице».

Заодно Гзовская, не изжившая вражды с Германовой с самых своих первых дней в Художественном театре, объяснила Станиславскому, почему Немирович-Данченко стоит за «Свадьбу Фигаро». Он хочет поручить Германовой роль графини Альмавива. При этом распределении Гзовской досталась бы Сюзанна, менее выигрышная по сравнению с Мирандолиной.

Гзовская писала о своих намерениях деликатно, но откровенно. В Студии она хотела «сыграть интимно» [[41](#_n_2_4_041)] пьесу Гауптмана «Эльга». Ее аргументами было — «и сказка и жизненно» [[42](#_n_2_4_042)], то есть пьеса соответствовала ее режиссерскому вкусу {172} (она собиралась ставить) и педагогическим поискам Станиславского. Кроме того, Станиславский имел от Гзовской просьбу оградить ее от нежелательной роли Луизы в «Коварстве и любви». Он предлагал «устроить» ей замену ненавистной Софьи на Лизу («Горе от ума»). Он спрашивал ее, как «поступать», если Немирович-Данченко захочет занять ее в «Обрыве» в роли Марфиньки.

Колебания между пьесами вызвали пошлое истолкование репертуарных планов МХТ прессой. Под занавес гастролей МХТ в Одессе тамошние издания «Одесское обозрение театров» и «Одесский листок» опубликовали один и тот же текст, но под разными заголовками: «На Олимпе» и «Борьба “политических” партий в Художественном театре». В нем писалось, что МХТ изменяет своему правилу формировать репертуар, исходя из «литературных достоинств» [[43](#_n_2_4_043)] пьес, а не из чьих-то личных интересов. Анонимный автор информации нападал на предпочтение «Трактирщицы» «Свадьбе Фигаро», объясняя это интригами внутри театра. Он утверждал, что Станиславский поставил «ультиматум» [[44](#_n_2_4_044)]: или «Трактирщица», или он уходит из МХТ. Редакция «Обозрения», напечатавшая текст первой, не бралась гарантировать, что факт соответствует истине. Он и не соответствовал, и не подтверждается ни документами, ни общей атмосферой в театре весной 1913 года.

Станиславский старался не ради Гзовской, а ради «системы» в ее лице. Он дорожил Гзовской («Одна надежда на Вас») особенно после того, как лишился Коонен, а другие «ученицы», Коренева, Жданова и Лилина, по его мнению, перестали его «слушаться». Он забывал об естественном профессиональном тщеславии Гзовской, жаждущей ролей. Он обращался к ней не как к женщине-актрисе, а как к аскету и фанатику идеи. «У нас кризис на женские роли, и я боюсь, как бы Вам не пришлось слишком много играть, — объяснял он. — Это совершенно испортит мой педагогический план».

В жертву этому плану он приносил даже Лилину, обращая ее в дублершу, безопасную для Гзовской. «Жена добросовестно играет Ваши роли и бережет их для Вас», — утешает он Гзовскую, которая уж не так страдает, переезжая с курорта на курорт, читая с приятностью для себя роман Пшибышевского, а заодно все те же «записки» Станиславского.

О «записках» она пишет ему восторженно: «<…> в них для меня есть что-то ужасно зовущее к настоящему» [[45](#_n_2_4_045)]. Она заверяет, что готова в помощь Станиславскому быть «упорным маленьким и смелым работником» [[46](#_n_2_4_046)]. Станиславский верит {173} ей и думает, что она, отдыхая от болезни, будет так же не переставая работать над собою по «системе», как это делал он сам после тифа в Италии. Он советует ей искать в себе творческую «простоту» — «в капоте»: «Найдите себя такой простой, непосредственной и детски искренней, какой Вы были в своей ночной кофточке, когда лежали, поправляясь после болезни». В этом он весь сам, как художник, но не она, хотя и обещающая ему в ответ: «Буду с восторгом работать над тем, чтоб искать в себе простоту <…>» [[47](#_n_2_4_047)]. Трудно себе представить, что ей, такой позирующей на всех оставшихся портретах, этого действительно хочется. Вероятно, отсутствие «простоты» было не слабым местом Гзовской, а ее другой манерой в искусстве, которая в конце концов естественно взяла в ней верх.

В конце лета Станиславскому пришлось выступить с опровержением пошлых слухов. «Я не понимаю, откуда могли возникнуть появившиеся в последнее время слухи о каких-то неладах в Художественном <…> — сказал он 28 августа 1913 года сотруднику “Русского слова”. — Отношения мои с Вл. И. Немировичем-Данченко в настоящее время наилучшие. Никаких острых разногласий во взглядах на задачи Художественного театра у нас нет» [[48](#_n_2_4_048)]. Станиславский не отрицал, что разногласия случаются, но при этом они «играют только роль освежающих гроз, после которых творчество становится продуктивнее» [[49](#_n_2_4_049)].

Отверг Станиславский и слух о том, что «Немирович-Данченко враждебен “Студии”» [[50](#_n_2_4_050)]. Он даже высказал сожаление, что недостаток времени лишает Студию такого педагога, как Немирович-Данченко. Станиславский, конечно, преувеличил. Вряд ли Немирович-Данченко в качестве педагога был ему нужен в Студии, которая возникла для того, чтобы экспериментировать в направлениях, не во всем одобряемых вторым руководителем Художественного театра.

Просто Станиславский не выставлял внутренних проблем на обозрение публики. О Художественном театре он говорил не от себя одного, а всегда помня о Немировиче-Данченко. По этой причине мог даже и покривить душой. Поэтому не должны удивлять его противоположные высказывания по одному и тому же предмету внутри театра и публично.

Так, назвав «Екатерину Ивановну» «гнойным нарывом» репертуара МХТ в откровенном письме к Бенуа, он официально встал на ее защиту. «Сознаться, я затрудняюсь назвать неуспешной постановку “Екатерины Ивановны” и пьесу вообще», — сказал он сотрудникам одесских газет. И даже {174} больше: «Леонид Андреев — гигант, несомненно мировой писатель и вовсе не заслуживает тех нападок, которые на нее делаются» [[51](#_n_2_4_051)]. Иначе ему нельзя было разговаривать с репортерской братией.

Немирович-Данченко тоже так с ней разговаривал. Он отстаивал не только личные убеждения в искусстве, но и «систему» Станиславского. Так же до поры до времени он поступал и в случаях теоретических споров об искусстве театра с серьезными противниками. Сравнительно недавно, в марте 1913 года, он выступал оппонентом Ю. И. Айхенвальда, говорившего «о кризисе театра». Немирович-Данченко сам признавал, что трудно спорить, когда ему кажется, что докладчик прав, но вместе с тем он опроверг основной тезис доклада, что искусство актера есть иллюстрация драматургии. Он опирался на прием, при котором, создавая образы, актеры сначала проникаются переживаниями без слов, а затем уже «принимаются за внимательное изучение этих слов, запоминают их и наконец выступают с ними перед зрительным залом». На практике он часто с этим спорил. Сейчас же он выдвинул метод Станиславского для доказательства творчества актера, тем самым защищая «систему».

Немирович-Данченко признает созданный актером образ отличным от пьесы в той степени, в которой актер вносит в роль индивидуальность и личные переживания. В творчестве актера он подчеркивает «особое чувство жизни», которое становится для него «руководящим началом в его собственных исканиях». Это есть практический путь овладения образом, предлагаемый «системой» Станиславского.

Сам Станиславский пишет в это время: «Игра актера = выполнение ряда творческих задач, сходящихся с намерениями автора в верном жизненном самочувствии актера». В ненаписанной Немировичем-Данченко его «системе» это равняется его любимой формуле о гибели авторского «зерна» ради творчества актера. «Для того, чтобы от зерна, заброшенного в душу актера, появилось настоящее, *новое создание искусства*, авторский замысел должен *умереть* в душе актера, как простое пшеничное зерно должно умереть в земле», — доказывал он Айхенвальду самостоятельную ценность искусства актера Художественного театра. Без веры в эту самоценность Немирович-Данченко не брался бы за постановки Достоевского. Их литературная канва, не будучи пьесой по мотивам, а лишь фрагментами романов, претендовала на целостность только в силу творящего актера.

{175} Однако сколько раз Немирович-Данченко вспыхивал, защищая Чехова, Гоголя, Тургенева и прочих от давления «особого чувства жизни», внедряемого в их пьесы Станиславским. Вспыхивал, а в последнее время в отчаянии отходил в сторону перед упрямством Станиславского, искажавшего, в его глазах, великие творения литературы. Вот она, «художественная рознь»! Ему казалось, наверное, что дело доходит до абсурда. Но утихли конкретные страсти, и можно было приходить к общей официальной оценке значимости Художественного театра и всего, что происходит в нем. Щит, который Станиславский и Немирович-Данченко выставляли против наружных врагов, был из крепкого сплава их объединенных воззрений. Слухи о распаде и расхождениях разбивались об него. В этом отношении их единение не ослабевало. Недаром Немировичу-Данченко нравился «афоризм для патриотов единой родины, но разных политических партий: идти врозь, нападать вместе!» [[52](#_n_2_4_052)]. Оба они могли бы добавить: и обороняться вместе.

Наконец кто-то догадался, в чем дело, и летние 1913 года журналистские разоблачения Художественного театра завершились веселым фельетоном в «Рампе и жизни». Там была напечатана маленькая пьеска о том, что Немирович-Данченко и Станиславский связаны навеки. В третьей картине «Встреча друзей» герои, следуя вроде Счастливцева и Несчастливцева в разных направлениях, сходятся на Театральной площади:

«Немирович. <…> Мне было бы очень лестно,  
Коль согласился б ты вести дела совместно.

Станиславский (сияя). С восторгом, милый мой, но помещенья нет!..

Немирович. Да, трудно вновь искать,  
Искать на склоне лет!..

(Подумавши.) Есть у меня один проектец дерзкий…

Станиславский (нетерпеливо). Какой? Какой?..

Немирович (шепотом). Вернемся в Камергерский!

(Возвращаются в Камергерский и открывают Московский Художественный театр)» [[53](#_n_2_4_053)].

Однако время продолжить тему репертуарного кризиса. После того как Станиславский официально остановился для себя на «Трактирщице», Немирович-Данченко остановился на «Коварстве и любви», но на уме у него была «переделка» «Бесов». От «Обрыва» он отказался, потому что роман не укладывался в «переделку» и мог быть только инсценирован. Инсценировок же как драматургического жанра он не признавал. {176} Третья пьеса в сезоне при наличии двух классических должна была обязательно быть современной, а это еще осложняло выбор. Чаще всего выбирать было не из чего. Так по крайней мере казалось. Современные русские писатели были более писателями и поэтами, чем драматургами, как Федор Сологуб, Дм. Мережковский или А. М. Ремизов. Или это вообще был Александр Блок. Как выразить их сценически?

Во время гастролей в Одессе оба руководителя МХТ, давая интервью, единодушно говорили, что «ничего выдающегося современная драматическая литература не дает» [[54](#_n_2_4_054)] (Станиславский), что «нет ничего выдающегося у современных русских драматургов» [[55](#_n_2_4_055)] (Немирович-Данченко). В противовес этому пробелу выдвигалась ими «главная задача — разработка актерского творчества», «простота», «переживание» [[56](#_n_2_4_056)] (Немирович-Данченко). Поэтому все зависит от того, как «будет поставлена и сыграна» [[57](#_n_2_4_057)] гольдониевская «Трактирщица» (Немирович-Данченко), для чего и приглашен Бенуа как «исключительно талантливый работник — ходячая энциклопедия» [[58](#_n_2_4_058)] (Станиславский).

Современные писатели все равно стучались в двери Художественного театра. Одни пытались проникнуть через Станиславского, другие — через Немировича-Данченко. Доверчивый в вопросах литературы Станиславский допускал их легче, разве что кроме отвергнутых им летом 1910 года Ф. Сологуба и Л. Андреева, за что Немировичу-Данченко пришлось краснеть и извиняться. Теперь в каждом из современных действующих писателей Станиславский видел потенциального сотрудника для импровизационных проб в Студии. Он не делал различия в их творческих и идейных направлениях и приглашал в 1911 году для этой работы и Горького, и Ремизова. Сохранился любопытный документ. Это распоряжение Станиславского от 20 сентября 1911 года: «Прошу немедленно доложить мне о приходе г‑на Алексея Михайловича Ремизова, где бы я ни был и что бы я ни делал» [[59](#_n_2_4_059)].

Такую заинтересованность во встрече можно объяснить тем, что Станиславский почувствовал в Ремизове созвучие своим идеям, точно он знал его мысль, что «действуют ведь на душу не слова, а подсловья» [[60](#_n_2_4_060)]. Ремизов думал, что их «никакими типографскими знаками не выразишь» [[61](#_n_2_4_061)]. Не эти ли «подсловья» мог отождествлять Станиславский с «переживаниями» в роли, идущими впереди ее слов? Для него пьеса — те же «типографские знаки», пока ему не известны скрытые за ними действия. В 1912 году Ремизов видался со Станиславским и {177} посещал Студию, после чего в его голове и душе зародились «мечты о театре». Вероятно, им удалось увлечь друг друга.

Немирович-Данченко сурово фильтровал писателей-современников. О Ремизове он объяснил Станиславскому, что «никакой драматургической жилки» в нем «не чувствует». За его «Крестовыми сестрами» он скучал. Он скорее ожидал толка от Алексея Толстого, хотя полагал, что ему еще недостает «искренности». Быть может, его выбор объясняется тем, что из всей плеяды новых писателей он был самым обыкновенным, надежным и подходящим своей традиционностью.

Среди корреспондентов Немировича-Данченко 10‑х годов — и Ф. Сологуб, и Дм. Мережковский. Их письма демонстрируют почтение к мнению Немировича-Данченко и терпеливое ожидание его благосклонности. В 1910 году, 16 ноября, Ф. Сологуб просит позволения прислать свою пьесу: «Как и всякий русский драматический писатель, я, конечно, был бы счастлив увидеть свою пиесу, поставленную Художественным театром, и буду очень рад, если Вы пожелаете с нею познакомиться» [[62](#_n_2_4_062)]. Он же через шесть лет и почти день в день — 11 ноября 1916 года, пересылая пьесу «Узор из роз», писал: «Как видите, с постоянством, достойным лучшей участи, я показываю Вам мои новые пьесы, каждый раз питая вновь возобновляющуюся надежду, что на этот раз Художественный театр преодолеет свое равнодушие ко мне или свою ко мне нелюбовь» [[63](#_n_2_4_063)].

Шесть лет прошло — и столько перемен, и Сологуб стал уже писать вместо выспреннего «пиеса» — простое «пьеса». Но и на сей раз ему пришлось прождать еще четыре года, прежде чем «Узор из роз» увидел свет рампы Второй студии Художественного театра.

Мережковский, два года ожидая премьеры в МХТ своей пьесы «Будет радость», борется с соблазном скорее устроить ее на казенной сцене. Он, такой известный, в данном случае действует не по пословице, что человек красит место, а совсем наоборот, что место красит человека. Мережковский пишет Немировичу-Данченко: «<…> я хорошо сознаю, что вы лучший в России театр, в самом деле единственно “художественный”» [[64](#_n_2_4_064)]. Он безуспешно предлагает «Романтиков», предлагает исторические сюжеты о декабристах, Петре I, прочит Станиславского на роль Петра. Полууспех спектакля «Будет радость» отпугивает Станиславского от его автора, а Немирович-Данченко не борется за Мережковского с такой же непреклонной волей, как за Леонида Андреева.

{178} Раньше за строгость литературного отбора на Немировича-Данченко восставал Боборыкин и обижались допущенные в Художественный театр по одному разу Найденов, Чириков, Ярцев. То была первая волна писателей, разбившаяся о память об авторитете Чехова. Все они были его мельче. Их сменила волна вторая — властителей дум новой русской литературы, — и ее откат от скалы Художественного театра был обоюдно драматичен. Здесь начинается неисследованная тема, почему и как это случилось. Бытовавший взгляд, что все эти поэты и писатели, относящиеся к серебряному веку русской литературы, были ниже Художественного театра, конечно, удовлетворять не может.

Этим театром, родившимся для Чехова, после Чехова была пропущена целая литературная эпоха. Быть может, это есть его величайший грех, потому что не написаны те пьесы, которые могли бы быть вызваны на сцену общением новых писателей с Художественным театром. Ведь благодаря такому общению Чехов написал «Три сестры» и «Вишневый сад», а Горький стал драматургом. К несчастью, этого не произошло с другим писательским поколением.

Современники чувствовали это. По окончании сезона 1913/14 года, репертуар которого сейчас так трудно складывался, Немирович-Данченко получит в мае 1914 года большое письмо-анализ от Леонида Андреева. Суровый спрос Андреева с Художественного театра нельзя приписывать одному его огорчению от очередного взаимного разочарования после кисло принятой премьеры его собственной пьесы («Мысль» была показана 17 марта 1914 года). Андреев назовет репертуар МХТ минувшего сезона «странным и даже невозможным». Его сильно раздражает присутствие в нем «Трактирщицы» Гольдони. Он упрекает Немировича-Данченко в том, что театр проходит мимо плеяды современных авторов во главе с Блоком и Сологубом. Он даже предложит Немировичу-Данченко нечто вроде сделки.

За постановку современных авторов Немирович-Данченко, по расчету Андреева, получит блистательную поддержку: «Поставив Блока, Вы будете иметь в “Русском слове” всего Мережковского с семьей, будете иметь Ауслендера со всей компанией малолетних преступников из “Речи”, будете иметь Сологуба, Чеботаревскую, Комиссаржевского и всех других, действительно талантливых и влиятельных театральных критиков».

{179} Немирович-Данченко прочтет это письмо Станиславскому и членам Совета, которые отнесутся к нему с почтением, но без внимания. Сам же он будет не в силах отвечать Андрееву по всем пунктам его критики. Он подчеркнет только его заблуждение относительно происхождения переживаемого МХТ кризиса: «<…> причины его поглубже, чем Вам кажутся. Не только в репертуаре, а и в самом театре» [[65](#_n_2_4_065)]. И это понимали некоторые современники.

Забытый теперь поэт и драматург Александр Сергеевич Вознесенский, автор оригинальных пьес и переводов пьес Пшибышевского и Жулавского, разговорился «о путях Художественного театра» в редакции «Южной мысли» в мае 1913 года, в разгар одесских гастролей МХТ. Вознесенский говорил о «беде» деятелей МХТ: «<…> они не ищут новых актеров, новых пьес, новых идей, которые <…> несомненно, скрытно живут уже вокруг нас, томятся жаждой сказаться наружу <…> но которых Художественный театр не видит и не может видеть, ибо громадное прошлое заслонило перед ним все дали» [[66](#_n_2_4_066)].

Вознесенский отмечает, что театр утратил «свой смелый авантюризм»: «За *новым* Художественный театр идет к *старому*, уже признанному, уже спелому и даже переспелому (напр., к Бенуа). А между тем начальный его путь был правильный и иной» [[67](#_n_2_4_067)]. Он упрекает МХТ за то, что жаждущему Мессии зрителю он показывает «Тургенева, реставрирует Островского, возобновляет Мольера» [[68](#_n_2_4_068)]. Причину «беды» Вознесенский объясняет тем, что Станиславский и Немирович-Данченко «состарились», а «права» [[69](#_n_2_4_069)] на старость не имеют.

Станиславскому и Немировичу-Данченко Тургенев, Островский и Мольер на сцене их театра казались задачами самыми новейшими, а Бенуа и Добужинский после Симова — новейшими художниками. Их не смущало, что Бенуа уже сказал свое слово театрального декоратора на петербургской императорской сцене в спектаклях Эрмитажного и Мариинского театров, что идеи «Мира искусства» были представлены им у Дягилева в Париже, а Добужинским — в театрах Евреинова и Комиссаржевской. В МХТ они должны были заработать по-новому. В сотрудничество вступали два направления — мирискусников и Художественного театра, но, разумеется, последний должен был выступать здесь в роли руководителя. Самостоятельная художественная ценность декораций Бенуа и Добужинского должна была подчиниться задачам МХТ.

{180} Естествен вопрос: кто виноват в такой консервативности подхода к окружающим явлениям литературы и искусства? Естествен ответ: виноват «художественный скит», воздвигаемый обоими руководителями, иногда по разным причинам, но всегда с одинаковым рвением поддерживаемый. И вместе с тем нельзя обвинять их больше, чем они виноваты, будучи предназначенными судьбой отведенному им эстетическому периоду в истории театра.

Чуткий Блок, прочитав пьесу «Роза и Крест» Станиславскому и проговорив с ним «*девять* часов подряд», с грустью писал: «<…> оттого ли, что в нем нет моего и мое ему не нужно, — только он *ничего не понял* в моей пьесе, совсем не воспринял ее, ничего не почувствовал».

«Мое» — блоковское действительно было не нужно чеховскому Художественному театру. Это и выяснилось 27 апреля 1913 года, в день, когда Блок прочел Станиславскому «Розу и Крест». Очевидно, Блок понял эту историческую истину. Потому отношение его к Станиславскому, совершенно удивительное по любви и преклонению перед его творческим гением, от этого печального факта не изменилось. Случай, кажется, не имеющий аналогов между драматургом и режиссером.

С Немировичем-Данченко же отношения Блока складывались обыкновенно. Как прочие отвергнутые авторы, он не забыл ему неискренней похвалы своей пьесе «Песня Судьбы» (1908) — «хвалил также неумеренно, но на свой пошловатый лад». (Когда его «страшно хвалил» за ту же пьесу Станиславский, одновременно велев «переделать две картины», он послушался, переделал и «поверил» ему, получив от него после долгого молчания письмо, «что пьесу нельзя и не надо ставить».) Теперь он не дал Немировичу-Данченко прочесть «Розу и Крест». Это произошло 30 апреля 1913 года на спектакле «Гибель “Надежды”». Блок описал так: «В Студии я встретился с Вл. Немировичем-Данченко и, в весьма любезной форме, дал ему понять все, что думаю о нем (разговор был о “Розе и Кресте”, которую он хотел узнать)». Из своего дерзкого поведения Блок сделал элементарный вывод о последствиях: «Думаю, что путь в Художественный театр мне закрыт окончательно, и сейчас мне очень тяжело от многого, и от этого тоже».

Так при своей чуткости Блок не разглядел, что Немирович-Данченко человек не элементарный. Дверь в Художественный театр для Блока из-за разговора в антракте «Гибели “Надежды”» не закрылась. Через два года Немирович-Данченко {181} вызвал его в Москву для постановки «Розы и Креста» и сам взялся за эту работу. Дальнейший путь Блока с его пьесой на голгофу Художественного театра относится к другому времени…

«А третьей пьесы нет! И вот что бы я сказал, — писал Станиславский Немировичу-Данченко 20 июля 1913 года. — Не сделаем новой ошибки. Если нет хорошей пьесы русской, не надо ее выдумывать. Все равно ничего не выйдет, а надо ставить хорошую иностранную. Иначе опять будет компромисс, ерунда». Станиславский намекал на провал «Екатерины Ивановны».

Немирович-Данченко не находил, что в замене пьесы иностранной есть выход из репертуарного кризиса. На это он имел другой взгляд. «Я думаю, что истинное создание у актеров бывает только в литературе национальной, — рассуждал он позднее с корреспондентом “Рампы и жизни”. — <…> Почему? Да, потому, что русский актер с присущим ему *темпом* может пьесы иностранного репертуара играть — *докладывать*, а не *создавать*» [[70](#_n_2_4_070)]. Исключение из этого правила он делал лишь для Станиславского с его «Мнимым больным» и для близких русскому искусству по складу произведений немецких и северных европейских авторов. Тут он имел в виду Гауптмана, Кнута Гамсуна и более всех — своего обожаемого Ибсена. С ними репертуар Художественного театра был спаян накрепко. Несомненная для Немировича-Данченко слабость театра заключалась в том, что он в предстоящем сезоне отступает перед идейной громадой «Императора Юлиана» Ибсена. Но как ни горюй, эта пьеса не восполнила бы отсутствие современной новинки.

Станиславский делил драматургов на близких и далеких Художественному театру по другому принципу. «Есть авторы (как и актеры), которые пишут пьесы не от жизни, а от актеров (Шпажинский)», — отделял он самую чуждую группу, которую только что не обзывал ремесленной. Немирович-Данченко как драматург попадал у него в одну компанию с Ибсеном: «Другие пишут от идеи (Немирович-Данченко, Ибсен)». Интереснее всех была ему третья группа пишущих — «от правды, от ощущения жизни (Гоголь, Тургенев, Грибоедов)». Любая «хорошая пьеса», написанная «от ощущения жизни», была для Станиславского богатой почвой для работы с актерами, потому что в ней была как бы законсервирована «жизнь человеческого духа», которую он оживлял святой водой своей «системы».

{182} Все это совершенно не совпадало с пониманием репертуарных задач Художественного театра Немировичем-Данченко. Для него этот подход был слишком примитивен и мал в смысле результатов на сцене. Как и всегда, он стремился к пьесам с «*боевыми нотами*». Такой пьесы в поле его зрения пока не было. Он надеялся получить ее от единственного современного русского драматурга, которого любил пусть и противоречивой любовью, — от Леонида Андреева.

В истории с последней пьесой Андреева «Екатериной Ивановной» Немирович-Данченко хоть и хорохорился, но чувствовал себя поставленным коллегами в положение «побежденного» [[71](#_n_2_4_071)]. Он не принимал этого положения внутренне, но внешне соблюдал правила игры. Он изучал психологию и возможности баланса между собой и театром: «Пройдет еще немного времени, и я опять начну “говорить”» [[72](#_n_2_4_072)], — обнадеживал он Леонида Андреева, не оставляя мечты поставить «третьей» пьесой сезона 1913/14 года ту, которую тот еще напишет.

Так оно и случится. Сезон начнется, и в сентябре Немирович-Данченко будет говорить членам Совета о пьесе Андреева «Не убий». Автору он отчитается: «<…> они не ответили категорическим отказом (ввиду моего отзыва, вероятно, о пьесе)» [[73](#_n_2_4_073)].

Андреев был особенно творчески плодовит в этот период и вскоре рекомендовал Немировичу-Данченко следующую пьесу — «Собачий вальс», а потом «с бешенством принялся за работу» и «меньше чем в четыре дня» переделал один свой рассказ в пьесу. «Кончил драму “Мысль”, мне нравится, — спешно писал он Немировичу-Данченко. — Завтра днем Вам посылаю. Забудьте “Собачий вальс”». На дворе будет уже 8 ноября 1913 года. Время, по обыкновению, сложное в сезоне и опасное разными стычками.

На этот раз, после общей обороны от нападок Горького на только что выпущенного Немировичем-Данченко «Николая Ставрогина» («Бесы»), сила единения притормозит разногласия. Еще летом, наблюдая «братоубийственную, дурацкую, подлую войну» [[74](#_n_2_4_074)] на Балканах, Немирович-Данченко невольно переводил ситуацию на театр. «Я припоминаю, сколько случаев было мне со Станиславским разбиться на два враждебных лагеря и драться, — пишет он. — Что осталось бы от Худож[ественного] театра?» [[75](#_n_2_4_075)] Немирович-Данченко очень ценил стабильность отношений.

Поэтому он пытается остановить Леонида Андреева, в пылу творческого всплеска взявшегося не только за пьесы, но и за {183} анализ театральных противоречий. Андреев закончил «Письмо о театре», собирался печатать его в «Шиповнике» и ожидал, что Станиславский и Бенуа на него рассердятся за перевес симпатий к последним театральным достижениям Немировича-Данченко. Получив известие об этом, Немирович-Данченко отвечал: «Вашим “письмом о театре” Вы меня пугаете. Т. е. главное, пугаете тем, что тут пошли имена — я, Станиславский, Бенуа» [[76](#_n_2_4_076)]. Он просит: «А нельзя ли без имен? У нас так ладно работается, когда в наши горнила не попадают чувства, свойственные бесенятам. Очень я этого избегаю. Вы моего имени даже на афише не видите уже много лет. Было и у меня честолюбие, но, верно, не дьявольское, потому что перегорело» [[77](#_n_2_4_077)].

В действительности прежние противоречия были только притушены. Стахович писал о них лечившемуся Москвину: «У нас, ей-богу, все по-старому, а потому не очень по-хорошему. Третьей пьесы нет. Немирович хочет подсунуть нам пьесу Андреева (не много лучше “Екат[ерины] Ивановны”) и берет нас измором. Станиславский твердит, что в сроки работать не может, и “Трактирщица”, предположенная к началу декабря, вряд ли будет» [[78](#_n_2_4_078)].

Немирович-Данченко в переписке с Леонидом Андреевым приукрашивал благосклонность членов Совета к пьесе «Мысль». Может быть, ему и казалось, что «на всех приятно действовало благородство тона, глубина и простота развития» пьесы. Стахович писал, что Немирович-Данченко берет «измором», а Немирович-Данченко уверял: «<…> мне не пришлось никого взвинчивать, ни навязывать никому моих к Вам симпатий» [[79](#_n_2_4_079)]. Видно, все дело решало отсутствие необходимой «третьей» пьесы.

Станиславский предложил проявить к новой пьесе осторожность, испытав сначала ее на прочность основательными репетициями. «Поработать как-то не отягчая ее спешностью» [[80](#_n_2_4_080)], чтобы и Андреев бывал на репетициях и в случае нужды вносил поправки.

Как ни слабело дело во взгляде на него изнутри и снаружи, сезон Художественного театра 1913/14 года сложился интересно. Между немировичевскими взрывоопасными для восприятия «Николаем Ставрогиным» и «Мыслью» прошла приятная, жизнерадостная «Хозяйка гостиницы» Станиславского в декорациях Бенуа. Внутренней же отрадой сезона в смысле сплоченности всего Художественного театра явился «Николай Ставрогин». Немирович-Данченко мог этим не только гордиться, но и чувствовать себя согретым преданностью товарищей во главе со Станиславским.

## **{****184}** Глава пятая Опять «критический случай» — «Бесы» или — «Николай Ставрогин» — Горький предостерегает и наказывает — Сочинение ответа Горькому — Помощь Станиславского — Эволюция постановок Достоевского

В одну и ту же реку нельзя войти дважды. Соблазнительно опереться на этот софизм. Однако события жизни Немировича-Данченко и Станиславского в 1913 году, кажется, опровергают его. Им пришлось выбираться из той же реки. В 1913 году в едином потоке слились те же лица и схожие события: новая пьеса Горького «Зыковы» (прежде, в 1904 году, были «Дачники»), отношения М. Ф. Андреевой с Художественным театром (тогда она уходила из него, теперь желает вернуться), гнев Горького на Немировича-Данченко по идейным соображениям (тогда из-за «Дачников», теперь из-за Достоевского) и как реакция и прежде, и теперь — единение Станиславского и Немировича-Данченко, общая защита ими репертуарной политики Художественного театра. Несмотря на то, что минуло почти десять лет и отношения между ними самими переменились, они сумели выйти из той же реки, как и тогда, — вместе.

Летом 1913 года повторилась еще одна ситуация, но та напомнила более позднюю, не весны и лета 1904 года, а лета 1910 года. Снова Немирович-Данченко с карандашом и толстой тетрадью в руках планировал предстоящий сезон, и снова ему выпало его срочно выручать. Неожиданное препятствие опять открыло путь к творческому эксперименту. Тогда сезон сорвался болезнью Станиславского, теперь появились слухи, что в предстоящем сезоне не будет участвовать Германова: она ждет ребенка.

Немирович-Данченко не очень поверил в эту новость, заподозрив интригу чисто актерского свойства, запущенную самой Германовой. Она таким образом поспособствует возвращению в МХТ Андреевой, та заменит Германову в роли леди Мильфорд в «Коварстве и любви» Шиллера, которую ей не хотелось играть. Сама же, посмеявшись над слухами, получит роль в новой пьесе Горького «Зыковы». Последний расчет казался Немировичу-Данченко полной чепухой: как бы там ни вышло, в пьесе Горького все равно играла бы Андреева.

Механизм этой предполагаемой интриги Немирович-Данченко сам раскрывал в секретном письме к Станиславскому от 1 августа 1913 года, заодно сообщая о принимаемых мерах {185} для страховки сезона. Как всегда, его предусмотрительность пригодилась. Приехав в Москву, он в первый же день узнал от Германовой, что интриги нет, а все правда, и отпустил ее до февраля. Выяснилось, что играть леди Мильфорд во всем Художественном театре некому.

К лету 1913 года решение о поступлении Андреевой уже имело свою историю. Оно несколько затянулось. В особой книге, заведенной для того, чтобы Румянцев как заведующий хозяйством задавал вопросы Немировичу-Данченко в письменном виде, он 5 марта 1913 года записал совсем не про хозяйство, а про то, что его просили «узнать, как отнесетесь Вы с Конст. Серг. и Правление к мысли о возвращении ее в труппу Х[удожественного] театра» [[1](#_n_2_5_001)].

Немирович-Данченко в книге ничего не ответил, но устроил обсуждение в Совете 12 марта. Члены Совета ни к чему не пришли, вопрос «остался открытым» [[2](#_n_2_5_002)]. По этому видно, что горячего желания они не проявили. Станиславский в Совете не участвовал, но свое отношение выразил в письме к Андреевой, написанном 9 апреля 1913 года. Это письмо вернее всего рассматривать как дипломатическое. Станиславский сообщал, что в театре не верят, что она переменит амплуа и согласится «с более скромной ролью». Ссылаясь на отсутствие авторитета и отсутствие решающего голоса, от которого ему в МХТ «пришлось отказаться по чисто внешним и случайным причинам», Станиславский приглашает Андрееву к себе в Студию. Это похоже на очень деликатный отказ. Андреева совершенно не подходит для задач Станиславского в Студии, а Студия — для возобновления сценической карьеры некогда известной актрисы.

Итак, не имея исполнительницы на роль леди Мильфорд (Книппер-Чехову он никак себе не представлял), Немирович-Данченко отложил «Коварство и любовь» на лучшие времена и срочно погрузился в другую свою идею — инсценировать «Бесов» Достоевского. Если в 1908 году он считал «Бесы» «очень слабой вещью» [[3](#_n_2_5_003)], предвкушая «Братьев Карамазовых», то теперь, получив определенный опыт, он выбрал из Достоевского именно этот острейший роман. Уверенность придавало ему то, как он сценически удачно справился с обилием действующих лиц, множеством эпизодов и даже философской стороной «Карамазовых». Такие же, если не еще большие трудности представляли и «Бесы», но их он уже не боялся.

Немирович-Данченко непременно хотел поставить «Бесов», но планировал их на вторую половину сезона 1913/14 года. {186} Теперь он переводил стрелки своих творческих часов вперед и решил «Бесами» открывать сезон. «Вот критический случай, — писал он жене, — и опять я легко обхожусь без “советов” и только я один могу сразу повернуть рычаг без ущерба для дела» [[4](#_n_2_5_004)]. Он как бы окунался в прежнюю атмосферу начала работы над «Братьями Карамазовыми». «Это будет такой же подъем, как было с “Карамазовыми”» [[5](#_n_2_5_005)], — надеялся он. Однако вторичное обращение к Достоевскому того не принесло.

Началось все обыкновенно, без признаков энтузиазма с чьей-либо стороны. Бенуа, посвященный в замысел, был озадачен тем, как это можно «приладить» [[6](#_n_2_5_006)] «Бесов» на сцену, и положился на ум Немировича-Данченко. Надо пояснить, что Бенуа к этому времени — официальное лицо в Художественном театре. Он поступил туда на службу 21 апреля 1913 года, и Немирович-Данченко посвящал его в дела не просто так. Станиславский, чтобы быть в курсе, читал «Бесов» по дороге из Ессентуков в Москву, но целиком не прочел. У него имелись свои заботы: Студия и постановка «Трактирщицы». Лилина не приняла предстоящую работу всерьез. Немирович-Данченко, наметивший ее на роль «хромоножки» Марьи Тимофеевны, видел сон, что Лилина за лето «Бесов» не прочла, и просил Станиславского попугать ее содержанием вещего сна.

Когда же Станиславский доехал до Москвы, то на вопрос Лилиной из Кисловодска, поручают ли ей эту роль, отвечал: «<…> ничего не знаю, что делается в “Бесах”. Думаю, что Немирович хочет, чтоб ты играла». Таково было настроение весомых в Художественном театре лиц по отношению к новой работе Немировича-Данченко. На первой же беседе о «Бесах» выяснилось, что настроение других схожее: Качалов так и не прочел романа, Леонидов в состоянии лени, Вишневский занят новорожденным сыном. Правда, Леонидов и Вишневский не получили в «Бесах» ролей, но мнение их всегда создавало погоду. Работа пошла, по впечатлению Немировича-Данченко, «сложно» [[7](#_n_2_5_007)] и грозила затянуть открытие сезона.

«Я оскорбляюсь за себя, за театр, за Достоевского — за Вас самого!» — к кому бы мог с такими упреками обращаться Немирович-Данченко? Оказывается, так он писал Качалову. Ему была поручена главная роль Николая Ставрогина, и без его старания сыграть так, как задумал Немирович-Данченко, отбросив дешевые приемчики, рушились и роль, и спектакль. Еще серьезнее было то, что в этом печальном случае Немирович-Данченко проигрывал в полемике с Горьким, которая, как {187} он знал, уже началась. «<…> Вы не смеете так поступать ни со спектаклем, ни со мной», — писал он поэтому в гневе Качалову 7 сентября 1913 года.

Его письмо замечательно по смелости, с какой режиссер может откровенно говорить с первым актером труппы о падении его искусства. Написано «на разрыв», высказано все до конца, но без грубостей и унижения. Страшно, но оставлена надежда, что Качалов преодолеет свое творческое «малодушие».

Качалов трусил, обходил сложнейший для исполнения замысел показать отталкивающую особу Николая Ставрогина человеком внутренней трагедии. Что он ответил или, вернее, как пережил письмо Немировича-Данченко, а такое письмо можно лишь пережить, осталось тайной. В архиве Немировича-Данченко письма Качалова сохранились начиная лишь с 1916 года.

Как всегда, Немирович-Данченко хотел добиться в спектакле «основного тона», объединяющего всех. «Здесь эту ноту уловить очень трудно, — понимал он сам. — Ее надо искать в каком-то стихийном водовороте отзвуков жизни, искрящихся, острых, жгучих». Он был уверен: «Если удастся *стихийность* всех этих перипетий, одержимость “бесами”, внутренняя, а не только внешняя, — то должно получиться представление замечательное» [[8](#_n_2_5_008)].

Какими приемами этого достичь, он спрашивал себя все лето, готовясь к постановке. «Сочный импрессионизм?.. Страстные, порывистые мазки?..» — рисовало ему воображение. «Иначе — мелодрама!» — опасался он в случае вялых переживаний. На репетициях он пришел к еще более суровому и требовательному решению, дававшемуся нелегко: «Сколько нервных, самых сильных нервных напряжений стоило нам наметить в Ставрогине трагического!» Это было необходимо, чтобы сделать героя центром спектакля, оправдать тему постановки — «Николай Ставрогин». Осуществление избранного Немировичем-Данченко принципа инсценировки «Бесов» зависело от того же. Без этого трагизма не было бы доказано право на подобную операцию романа.

Немировичу-Данченко хорошо было известно, каковы будут возражения оппонентов. Отрицательная политическая репутация «Бесов» у части современного русского общества была главным препятствием. Однажды эта проблема уже ставилась. В «Новом времени» 29 июня 1912 года Немирович-Данченко прочел, что Художественный театр не решается на {188} постановку «Бесов» — «потому что там в смешном виде выведены революционеры». Теперь же, взявшись за постановку, ему пришлось иметь в виду не только это, но и вместе с театром отстаивать свои убеждения под грубым натиском Горького.

Около двух лет обдумывая спектакль, Немирович-Данченко решил разделить его на две части. Первую часть — романтическую по сюжету — он брался поставить за полтора месяца. Вторую часть — политическую по теме, названную «Шатов и Кириллов», — он предполагал поставить в будущем году. «Источник обаяния» этой части он видел в образе Шатова, поручаемом Москвину, но Москвин болел и просился в долгосрочный отпуск, что откладывало постановку. Кроме того, вторая часть могла споткнуться о цензуру. Посвящая Станиславского в план инсценировки, Немирович-Данченко просил его держать дело в секрете, чтобы придуманный им ход предстал «для публики совершенным сюрпризом» [[9](#_n_2_5_009)].

Удержать секрет не удалось. По крайней мере сразу же — от Горького. Затем узнали и газеты. В июле у Горького на Капри побывал Леонидов. Вернувшись в Москву, он 16 августа писал Горькому: «Вместо “Коварства и любви” идут “Бесы”». Это сообщение являлось продолжением июльского разговора с Горьким. «Вспоминая Ваше мнение, — писал дальше Леонидов, — я был очень против “Бесов”, но он[[21]](#footnote-22) мне рассказал, что пьеса будет называться “Николай Ставрогин”, отрывки из романа “Бесы”. А революционная часть совсем отсутствует. Он очень горит».

Через Леонидова Горький передал свое первое неудовольствие и предостережение от идейной ошибки и через него же узнал, что с ним не согласны. «Я сказал Вл. Ив., что Вы против “Бесов”, — докладывал ему Леонидов, приводя и ответ: — Он сказал, что охотно готов доказать свое желание». Немирович-Данченко принял вызов.

Второе предостережение Горького последовало в виде наказания Художественному театру: он решил не давать ему для постановки «Зыковых». Нельзя же было вообразить их на одной афише с «Николаем Ставрогиным»! Третье предостережение Горького вылилось в его письмо к Немировичу-Данченко с угрозой «возбудить в обществе протест против его “опытов”» и «сделать это отсюда», с Капри.

Разумеется, что после всего этого вопрос о возвращении Андреевой в Художественный театр далее не рассматривался. {189} Тем более что скоро появились слухи, что она вместе с пьесой «Зыковы» поступает в открываемый Марджановым «Свободный театр».

Немирович-Данченко отвечал Горькому корректно и просил его принять во внимание, «что и как инсценируется из Достоевского». Этим он как бы оправдывался перед Горьким. Прошлое, золотой век Художественного театра, когда «Мещане» и «На дне» навсегда связали имя Горького с именем театра и с именем Чехова, не позволяло чувствовать себя вполне независимым от его мнения. Тем более что поставленные потом, в 1905 году, «Дети солнца» как бы сгладили размолвку по поводу «Дачников» и ухода Андреевой из театра.

Потепление отношений поддержала поездка Станиславского на Капри зимой 1911 года. Станиславский сумел преодолеть некоторую первоначальную натянутость встречи и увлечь Горького своими новыми идеями по Студии. «Я опять привязался к Вам всем сердцем <…>» — писал он Горькому по возвращении в Москву. Станиславский подчеркивал, что разделяет их только политика, а в «искусстве — мы близкие». В свою очередь Горький уверял Станиславского, что, осуждая ошибки друг друга, они не теряют взаимного уважения.

Так оно и было у него со Станиславским, но совсем не так с Немировичем-Данченко. И это не оставалось ни для кого тайной. Леонид Андреев как-то спросил: «Скажите, за что Вас так не любит Горький?» Немирович-Данченко не знал за что. Хотя ответить так просто: за идейное расхождение и за дерзость суждений о таланте Горького и таланте М. Ф. Андреевой.

Станиславский понимал, что между Горьким и искусством вмешалась политика, и она порой не дает ему, как Шиллеру, «дать правду и красоту». Станиславский знал это, но не обострял отношений критикой. Немирович-Данченко, считая свою критику благом для таланта Горького, довел дело до вражды. При этом он искренно недоумевал перед нерасположением Горького: «Эту нелюбовь я считаю самой большой несправедливостью, посланной мне судьбой, потому что моя совесть перед ним чиста. Так и Богу скажу».

Действительно, Немирович-Данченко никогда не интриговал против Горького. Наоборот, предоставлял Художественному театру и Станиславскому право выбора между ними. Так он поступил в 1904 году, так поступил и сейчас, когда Горький исполнил свою угрозу и опубликовал 22 сентября 1913 года {190} в «Русском слове» присланное с Капри открытое письмо «О карамазовщине».

А между тем в репетициях «Ставрогина» после гневного письма Немировича-Данченко Качалову все наладилось. Немирович-Данченко писал, что работать стало хорошо, «потому что интересно добиваться проявления Достоевского, его психологии» [[10](#_n_2_5_010)]. Но отдыхать душой в работе ему было рано: Горький обрушил на него свое открытое письмо. Немирович-Данченко пережил неприятные минуты. «Вчера не писал, так как был взволнован статьей Горького (призыв к протесту против постановок Достоевского с неприличным тоном ко мне), — писал он Екатерине Николаевне. — Сегодня я уже спокоен совсем. Еще вчера к вечеру уже был в равновесии. Но утром созвал к себе Совет и Станиславского, и Стаховича, и поставил на обсуждение, как реагировать на эту статью, и реагировать ли. При этом я сказал, что сам хотел бы не вмешиваться в это» [[11](#_n_2_5_011)].

Приглашенные решили отвечать тоже в газете, все вместе и подписываться не фамилиями, а именем театра. Для сочинения ответа они вызвали из Петербурга Бенуа. Обсудить ситуацию и ответ Горькому труппа МХТ собралась 24 сентября 1913 года в фойе. Говорили два с половиной часа. Немирович-Данченко письменно объяснил Станиславскому свое отсутствие на собрании. Он не хотел связывать собою свободу труппы, считая, что обвинение Горького относится не ко всем, а к нему одному.

Горький выступил против инсценировок романов Достоевского, сводя их вред к социальным причинам. В его рассуждениях сквозит неоправданный страх, что публика вместо духовного здоровья, которое должно ей приносить искусство, заболеет сама, заразившись от героев Достоевского. Воплощенные прекрасными актерами на сцене, они станут еще опаснее для публики, чем при чтении романа. Горький задавался вопросом: «<…> и кто знает? — не влияла ли инсценировка “Карамазовых” на рост самоубийств в Москве?» [[12](#_n_2_5_012)] Этой мыслью Горький был не оригинален. Ею уже пугали Немировича-Данченко при постановке «Miserere» Юшкевича. Получалось, по Горькому, что Немирович-Данченко косвенно виноват в самоубийствах. Но мало того, Горький предполагал, что, не сегодня-завтра сделавшись окончательным садистом, Немирович-Данченко увлечет Художественный театр в постановку «Сада пыток» Мирбо.

{191} О ходе сочинения ответа Горькому Немирович-Данченко узнавал от Бенуа. Он считал, что «выписали Бенуа, потому что у нас никто не умеет писать» [[13](#_n_2_5_013)]. Но и Бенуа, видно, оказался в этом случае несилен и все-таки советовался с Немировичем-Данченко. Среди бумаг Немировича-Данченко есть черновик открытого письма к Горькому. Он пишет о «злом дне», неминуемо наступившем бы для Художественного театра, если бы он отошел от «запросов великого духа», которые Горькому кажутся «красноречием, отвлекающим от живого дела» [[14](#_n_2_5_014)], попросту говоря, вредной болтовней. В черновике подробно рассмотрены проблемы, упомянутые потом в опубликованном ответе Художественного театра Горькому, но по тексту черновик этот никак не является шпаргалкой для ответа.

Свой вариант ответа написал и Станиславский. Он набросал его в записной книжке в виде тезисов, более или менее развернутых. Станиславского наиболее возмутили выпады Горького против Достоевского, против богоискания и, наконец, против Немировича-Данченко. Принципиально в ответе Станиславского то, что он считает невозможным ставить «искусство в хвосте у политики». Поэтому критика Горького является в его глазах актом цензуры. «Это из всех существующих цензур — наистрожайшая», — пишет он.

Исходя из бесцензурного, непредвзятого понимания Достоевского, Станиславский пишет о том, с чем у Горького не согласен. «Трудно приучить себя смотреть на Достоевского как на выразителя садизма, уродства и забыть о Зосиме, — пишет он. — Трудно вычеркнуть и богоискат[ельное] его смелое свободомыслие — и сводить в нем партийные расчеты. Трудно теперь отнестись к Достоевскому, как в оно время Писарев отнесся к Пушкину, а современники Гоголя — к творцу “Ревизора”. Достоевский выше политики. У него политика — психология. Он классик».

Станиславский указывает на «жестокое и несправедливое» отношение Горького к Художественному театру и сожалеет, что он «счел нужным писать в таком тоне как о театре, так и об одном из его главных деятелей», то есть о Немировиче-Данченко. Станиславский собирался уверить Горького, что Художественный театр «будет продолжать идти по пути богоискания, которое всегда было, есть и будет основой жизни русского народа».

В своем проекте ответа Станиславский находил лишь одно смягчающее обстоятельство для Горького. Он писал: «Вы введены в заблуждение». Но и это смягчающее обстоятельство {192} и личный интерес в данное время к установлению творческих взаимоотношений с Горьким не меняли того, что Станиславский в этом конфликте стал на сторону Немировича-Данченко.

Сам Немирович-Данченко нарушил свой нейтралитет в полемике МХТ с Горьким только на следующий день после опубликования ответа Художественного театра. Но и то, из всех желающих взять у него интервью он согласился поговорить с одним Эфросом. Создается впечатление, что он хотел использовать интервью для новой попытки переубедить Горького, достичь с ним компромисса. Он доказывал, что Горький возмущается потому, что не видел «Братьев Карамазовых» и не знает, что среди персонажей «Николая Ставрогина» нет Кармазинова и поэтому не будет никакого пасквиля на Тургенева.

Немирович-Данченко объяснял, на чем мог бы состояться компромисс с Горьким: на том, что Достоевского можно препарировать таким образом, что тот станет неопасным. «Это наносное так легко снять, сдуть и остается глубокое, важное, значительное, громадной художественной и идейной ценности» [[15](#_n_2_5_015)], — говорил он. «Снять» следовало в Достоевском то, что у него «от “сатирической судороги”, от “временного и надуманного”» [[16](#_n_2_5_016)]. Эту «сатирическую судорогу» Немирович-Данченко обнаружил не под влиянием критики Горького, а еще раньше, летом, когда упоминал о ней в письме к Бенуа.

Способность выявлять в произведении одни линии и отбрасывать другие была присуща Немировичу-Данченко в высшей степени. Она очень пригодилась ему в будущем, в советское время, когда с ее помощью ему удалось провести на сцену Толстого, исключив религиозно-философскую концепцию его романов «Воскресение» и «Анна Каренина».

Как ни считал себя Немирович-Данченко подготовленным к постановке «Бесов», ему не удалось поставить их за полтора месяца, как хотелось. Понадобилось чуть больше двух месяцев. Порой он поддавался «панике» [[17](#_n_2_5_017)], что премьера оттягивается и дело идет к убыткам. Но работать быстрее было просто нельзя, потому что репетировать начали, не имея пьесы. Вместо ролей раздали роман. Немирович-Данченко создавал текст параллельно репетициям.

В начале октября Станиславский писал, что «“Бесы” идут медленно», а в конце октября обронил фразу, что ему приходилось «потихоньку помогать тем ставрогинцам, до которых не успевает дотянуть руки Немирович». Странная фраза, наполнить {193} которую конкретным содержанием почти не удается. Кто были эти «ставрогинцы» и как им помогал Станиславский? В Дневнике репетиций Станиславский ни разу не упомянут помогающим. С Немировичем-Данченко работают Лужский, Бенуа, Сулержицкий. Как понимать слово «потихоньку»? Означает ли оно — небольшую помощь или помощь тайную?

В одной из записных книжек Станиславский, размышляя над тем, что не следует понимать «сквозное действие» примитивно, приводит пример из «Бесов». Без какого-либо практического касательства к постановке «Николая Ставрогина» вряд ли бы он пришел ему на ум. В той же записной книжке обнаруживаются отрывочные замечания Станиславского к сцене Марьи Тимофеевны и Ставрогина. «М[аруся] сидит, как будто не хочет репетировать. Все не проведено через себя. Оправдано умом — не чувством», — записывает он. Значит, он присутствует на какой-то репетиции. Он хочет помочь, предлагая выяснить задачу Марьи Тимофеевны, мучает Лилину приемами «системы».

Что это так и было, неожиданно подтверждается самим Немировичем-Данченко. «А Мар[ия] Петровна Лилина по вечерам занимается в моем театральном кабинете, т. к. дома — это она нашла! — мешают ей, — с восхищением пишет он. — Да это что! 25 лет она на сцене, и не было не только ни одного спектакля, но и ни одной репетиции, чтоб она так заливалась горючими слезами, как в этой роли! Вскрылся-таки ее лиризм!» [[18](#_n_2_5_018)]

Лилину считали недостаточно темпераментной актрисой. К примеру, Лужский писал, что она — «апатичная», не знает «приятного» чувства — купаться в роли [[19](#_n_2_5_019)]. Станиславский указывал на присущую ей ошибку — играть простоту, отчего она делается «бледна и буднична».

И вдруг случился перелом. Немирович-Данченко торжествовал: «Вот что делает Достоевский! И как может режиссер — по крайней мере — не мешать вскрываться душе» [[20](#_n_2_5_020)]. Последнее он считал своей заслугой.

Марья Тимофеевна — «хромоножка» — и вправду стала одной из лучших ролей Лилиной, можно сказать, удивительным ее созданием. Но кто в этой работе ей больше был учителем: гений Достоевского, опыт Немировича-Данченко, «система» Станиславского или собственное сердце — умолчим.

Постановку «Николая Ставрогина» Станиславский одобрил. Он хвалил декорации Добужинского, исполнителей («Играют хорошо») и Лилину, которая «первым номером прошла». {194} Холодный прием публики на премьере, отмеченный газетами («Внешних выражений успеха почти не было. Окончился спектакль при молчании зрительного зала» [[21](#_n_2_5_021)]. — «Русское слово»), Станиславский объяснил серьезностью духовного содержания. «Спектакль вышел важным, значительным, не для большой публики, а скорее для знатоков», — оправдывал он театр. Наконец Станиславский сделал признание, которое Немирович-Данченко ждал от него после «Братьев Карамазовых». Незадолго до премьеры «Ставрогина» Станиславский публично сказал о достижениях актерского искусства МХТ в спектаклях по Достоевскому. Повторил он это и в дни, когда отмечалось пятнадцатилетие театра, исполнившееся 14 октября 1913 года.

Тогда Немирович-Данченко дал интервью «Как начал театр», а Станиславский — «К чему пришел театр» [[22](#_n_2_5_022)]. Связав этапы истории Художественного театра с литературой (под влиянием Немировича-Данченко), Станиславский сказал: «<…> между Гамсуном и Тургеневым я поставил бы Достоевского, который дает актеру так много для проявления стихийности, страсти, тех полос чувств, которые проходят и через “Драму жизни”» [[23](#_n_2_5_023)]. В другом интервью он пояснил эту преемственность. Работа Немировича-Данченко над «Братьями Карамазовыми» казалась ему продолжением своей работы над «Драмой жизни», потому что в актерах надо было пробуждать «огромные куски внутренней жизни» [[24](#_n_2_5_024)]. Только ему пришлось идти к этому неизведанным путем («бессознательно» [[25](#_n_2_5_025)]), а Немирович-Данченко пошел уже вслед. Так у Станиславского получалось, когда он смотрел на оба спектакля сквозь призму своей «системы». Вряд ли Немирович-Данченко мог согласиться с подобной эволюционной логикой. Особенно если вспомнить, как строго он осудил «Драму жизни» — и пьесу, и постановку.

В спектаклях Достоевского его эволюция была самостоятельной. И тут его, наверняка, порадовало то, что это было замечено. «То, как играет Художественный театр отрывки из “Карамазовых”, не то, как он играет отрывки из “Бесов”, — писал в подробнейшей статье Ярцев. — Там вышло почти все; здесь, может быть, далеко не все вышло и выйдет. Там сильный прекрасный спектакль — глубокий и прозрачный; здесь спектакль острый, напряженный, угловатый и смутный. Но в нем много дерзновения и нового опыта вплотную подойти к Достоевскому на театре» [[26](#_n_2_5_026)].

{195} Долетевшая на Капри весть, что Художественный театр все-таки поставил «Николая Ставрогина», заставила Горького выпустить второй залп по своему идейному противнику. В «Русском слове» 27 октября 1913 года появилось открытое письмо «Еще о карамазовщине». Самим заголовком Горький подчеркивал, что бьет по той же цели.

«Почему же то, что во грех Суворину, Немировичу-Данченко во спасение?» — вопрошал Горький, вспомнив, как «прогрессивная печать» разумно осудила Суворина за постановку «Бесов» в 1907 году [[27](#_n_2_5_027)].

Но из-за стен Художественного театра не последовало на это никакого ответа. Там по этому поводу были в мире и согласии.

## Глава шестая Период тяжелой работы — «Хозяйка гостиницы» — К кому привержен Бенуа — «Большой ребенок» и Гзовская — Слабая пьеса «Мысль» — Нужна осторожность — Приятное свидание в Мариенбаде — Аншлаг в военное время — Станиславский не участвует в «Пазухине» — Возобновление «Горя от ума» — Ужасная сцена — Немирович-Данченко анализирует — Интуиция — Со всеми рознь — Гонорар Сушкевича

«Работается очень тяжело». Так писал Станиславский Л. Я. Гуревич в декабре 1914 года.

«Вам может показаться, что я с Вами стараюсь оставаться исключительно на формальной почве и избегаю личных предварительных бесед» [[1](#_n_2_6_001)]. Так писал Станиславскому Немирович-Данченко 9 января 1915 года.

«<…> Я не очень понимаю Ваше письмо и Ваше отношение ко мне в течение всего года». Так отвечал Станиславский Немировичу-Данченко того же числа, месяца и года.

Почему они так писали? Что произошло между ними после того, как летом 1913 года Станиславский с легкостью отбил атаки прессы, распространявшей слухи об их усилившихся разногласиях?.. Что случилось после того, как осенью 1913 года они так дружно защищались от нападок Горького на позиции Художественного театра в связи с постановкой «Николая Ставрогина»?

Пожалуй, состояние того, что «работается очень тяжело», оба начали испытывать во второй половине декабря 1913 года. Немирович-Данченко, только недавно получив «измором» согласие пайщиков на постановку андреевской «Мысли», готовился {196} к ее постановке. Но сначала должна была выйти «Трактирщица», а она не двигалась с места. Немирович-Данченко досадовал. Станиславский заметил: «В труппе стали ворчать. Немирович стал все чаще безмолвно сидеть на репетициях». Станиславский потерял покой: «Когда в театре начинают стоять над душой, я начинаю метаться, впадать в отчаяние». Опять он перестал спать и разбирал по ночам свою роль Кавалера ди Риппафрата.

Кроме задержки спектакля Немирович-Данченко был еще недоволен и тем, как Станиславский трактует роль. На репетиции 21 декабря 1913 года, на которую, по словам Станиславского, он «напросился», Немирович-Данченко «подошел к роли совсем с другой стороны». Доказывал, что Кавалер должен быть веселым, чуть пьяным, не бояться женщин и, «сам того не замечая», попасть «в капкан» к Мирандолине. Станиславский обиделся, отчего он не сказал этого раньше.

«Этот образ менял мне все, и я упрямился», — честно признал Станиславский. Он же «ушел в строгого — генерал-губернатора». Станиславский достал эскиз грима, сделанный для него Бенуа, и стал спорить с Немировичем-Данченко, который вдруг «усомнился и заколебался сам». Станиславский не показывал, что заинтересован советом Немировича-Данченко. Про себя он знал, что спорит от одного упрямства, как это с ним бывает, и стал вести себя неприятно. По собственным словам, «жестоко и несправедливо стал бранить Немировича, который приходит с ветра и путает всю работу». На самом деле он принял немировичевский образ «в душу» и чувствовал, что уже «отравлен» им.

Станиславский был вынужден выбирать не только между своим замыслом и советом Немировича-Данченко, но и пожеланиями Бенуа. Тот «настаивал на благодушии» Кавалера. Сам Станиславский брал образец из итальянской комедии масок. Он хотел «капитана Спавенто, яркого, выпуклого или до чрезвычайности добродушного, или, наоборот, до чрезвычайности сердитого».

Он увлекся комедией масок, потому что увлекся идеей импровизации, которую пытался осуществить в Студии, и всячески уговаривал Бенуа при постановке «Трактирщицы» Гольдони быть смелым в пантомимах, экспромтах и в импровизированной игре на заданную тему. Он уверял Бенуа, что так играть «гораздо легче, чем кажется». Занимаясь с актерами, он уже привык начинать, по сути, с импровизации или воображения себя в тех или иных обстоятельствах жизни, {197} которые, постепенно усложняя и уточняя в деталях, подводил к обстоятельствам роли. Ему казалось, что «Трактирщица», являясь итальянской пьесой, даст в этом направлении полную волю. «Вот это будет проба, может быть, начало нового искусства», — с восторгом писал он Бенуа. Станиславский хотел использовать импровизацию для достижения артистом сценической жизни в понятиях «системы».

Бенуа же смотрел на импровизацию как ученый и историк искусства. Он понимал комедию масок и театр импровизации как определенный стиль, далекий от Художественного театра. Он предполагал, что этот стиль придется приспосабливать к направлению МХТ.

Расхождения развивались исподволь. Бенуа настоял, чтобы будущий спектакль назывался не «Трактирщица», а «Хозяйка гостиницы». Он пояснял, что иначе название спектакля «дает аромат капусты и внушает мысли о клопах». Уж не навело ли Бенуа на эту предосторожность высказывание П. П. Гнедича? Станиславского оно задело. Вырезку из статьи С. Яблоновского, где приведены обидные слова Гнедича о «Мнимом больном» в Художественном театре, он наклеил в блокнот как пример «подлости» прессы. Гнедич считал: «Мольеровские пьесы носят на себе налет охотнорядский, и в Аргане больше чувствуется отрыжка московской солянки, чем ядовитая сатира великого Мольера» [[2](#_n_2_6_002)]. Бенуа хотел как можно дальше держаться от поводов для таких впечатлений. Он даже мечтал перенести место действия спектакля из Флоренции в Венецию, более поэтическую и очаровавшую его самого прошлым летом. Также он боялся «грубости» и «невежливого тона» [[3](#_n_2_6_003)], к которым мог подтолкнуть исполнителей новый перевод «Хозяйки гостиницы», сделанный по просьбе Станиславского мужем О. В. Гзовской В. А. Нелидовым.

«Вообще мы начнем утренним шоколадом, а кончим с луной и канделябрами. Ведь это *один* день» [[4](#_n_2_6_004)], — объявлял Бенуа Станиславскому свою волю. На замысле опоэтизированной, облагороженной постановки Бенуа стоял непреклонно даже и через десяток лет. Когда Станиславский в 1923 году, в дни парижских гастролей МХАТ, попросил его помочь с костюмом для Мирандолины — Пыжовой, предупреждая, что она «будет играть ее не барышней, а больше демократкой», Бенуа отказался. Ответил он обиженно и сердито: «Очень возможно, что и г‑жа Пыжова хорошо выявляет “простонародную Мирандолину”, но здесь, наперекор всем Дузам, я с таким толкованием {198} роли не согласен и моего благословения я на такое исполнение дать не могу» [[5](#_n_2_6_005)].

Мучась от противоречивых советов, тянувших его в разные стороны, Станиславский смирился с тем, что актер все-таки нуждается в них и без них создать роль не может. Для многогранности творимого образа он должен пропустить их сквозь себя и найти «свой на тех же или почти тех же основаниях», какие услышит от требовательных наблюдателей работы.

Немирович-Данченко думал, что от всего этого дело находится в полном застое. «Вторая пьеса до сих пор не готова. Константин Сергеевич мучительно растерян, пайщики волнуются за кассу и т. д. и т. д. <…> — писал он Москвину. — Прибавилось разве еще то, что явился новый волнующийся элемент, тебе не знакомый — Бенуа. Он уже вскидывался, хотел все бросить, успокаивался, радовался и снова вскидывался».

Пока в тоне Немировича-Данченко проявляется сочувствие к Бенуа, попавшему в партнеры к такому избалованному художнику, как Станиславский. Возможно, что в это время он еще сохранял свое прежнее мнение о Бенуа, какое сложилось у него осенью 1912 года: «Бенуа мне нравится. Он — моего толка, а не Станиславского. И, как вижу, он это уже понял, т. е. Бенуа. Почти все предложения Станиславского встречают в нем мягкий отпор, как раз такой, какой даю всегда я».

Примечательно, что в те же осенние дни 1912 года Станиславский вынес противоположное впечатление о приверженностях Бенуа, зачислив его в свой штат: «Бенуа оказался очаровательным. Он слушает, охотно идет на всякие пробы, переделки и, видно, хочет понять секреты сцены. Он прекрасный режиссер-психолог и великолепно и сразу схватил все наши приемы и увлекся ими».

Это были самые первые впечатления от Бенуа при начале работы над мольеровским спектаклем, но по ним уже видно, что из-за Бенуа может разыграться соперничество между руководителями Художественного театра. Как выяснилось потом, Бенуа не взял чьей-то стороны и оказался для обоих равно крепким орешком. Он был сам по себе.

Его положение и права в МХТ не были четко определены с самого начала. Совет в марте 1913 года пожелал «поручить ему главное руководство Художественно-декорационной частью» [[6](#_n_2_6_006)]. Станиславский считал, что он «будет служить в театре как заведующий Художественной частью». Немирович-Данченко обращался к Бенуа как к «члену Дирекции» [[7](#_n_2_6_007)]. По {199} платежной ведомости он значился в декорационной части. Большие полномочия Бенуа все же ограничивались рамками первого художника.

На практике, особенно на «Хозяйке гостиницы», выяснилось, что Бенуа шел в Художественный театр вовсе не на ту роль блестящего художника и эрудита, которую ему там отводили. В пожеланиях о своей работе в МХТ Бенуа записал пункт о том, что он самостоятельно, только принимая помощь другого режиссера для работы с актерами, ставит один спектакль в год. Как только этот пункт стал входить в действие, начались противоречия. Сначала со Станиславским, а потом, на пушкинском спектакле, и с Немировичем-Данченко. В режиссерское соперничество Станиславского и Немировича-Данченко вторгся Бенуа. Эта тенденция постепенно крепла.

С Бенуа Станиславский снова попал в ситуацию совместной режиссуры, для него в эти годы уже совершенно невозможную. Уж какой опыт прошел он с Немировичем-Данченко, а в Бенуа встретил еще гораздо большее самолюбие и твердый характер. По сравнению с ним Немирович-Данченко был свой, близкий, привычный и терпеливый. Как ни осторожен был Станиславский с Бенуа, то спрашивая его как быть, если Гзовская «попала на свой самый едкий штамп», то прося разрешения без него, заболевшего, «планировать пятую картину» [[8](#_n_2_6_008)], так как на носу генеральная, все-таки сорвался: на репетицию «Хозяйки гостиницы» 10 января 1914 года совсем не пришел.

«К. С. отсутствует», — записал помощник режиссера. Вследствие этого: «Хотя было намечено пройти всю пьесу в декорациях, но удалось пройти одну II картину. Вел репетицию А. Н. Бенуа» [[9](#_n_2_6_009)]. Во второй картине Кавалер ди Риппафрата не участвует, поэтому ее можно было репетировать без Станиславского. Того же, 10 января Станиславский писал Бенуа: «Простите мою слабость и верьте, что я отлично понимаю, что во всей этой истории — виноват я». Станиславский не объяснял причину своего непонятного поведения и только извинялся: «Верьте, понимаю — стыжусь за себя. Не пойму, что со мной делается. Простите».

Станиславский преодолел свое настроение, свою усталость, споры с Бенуа и Немировичем-Данченко, оставляя на сцене впечатление легкости, импровизированности исполнения. Это отмечалось в рецензиях на премьеру: Станиславскому все-таки удалось показать Кавалера своих «мечтаний» — «полу-Дон-Кихота, полу-Спавенто». Присутствие этого толкования в игре Станиславского опознал один из противников МХТ, {200} критик Эм. Беский. В неодобрительной рецензии «Лорнет Бенуа» он отдал должное убедительности, с которой Станиславский сделал Кавалера «большим ребенком» [[10](#_n_2_6_010)].

«Большой ребенок» — исповедальная краска дарования Станиславского, придававшая оттенок добродушия всякой, даже самой беспощадной его характерности в роли. Часто его самого называли в жизни «большим ребенком». Наверное, этой своей чертой он сильнее всего и отразился в своем актерском творчестве.

Вскоре после премьеры «Хозяйки гостиницы» «большого ребенка» Станиславского постигла еще одна театральная измена. Гзовская ему сказала, что уходит из Художественного театра.

«Дай бог нам никогда не разлучаться», — писал Станиславский при ее поступлении. Он доверял Гзовской свои слезы из-за «легкомысленно и жестоко» ушедшей из МХТ своей ученицы Алисы Коонен. Тогда Гзовская, зная, что Станиславский не любит, когда она так говорит, все же ответила, что, по ее мнению, Коонен неискренний человек. Теперь, не раздумывая о возможных слезах учителя, она сама покидала его. Станиславского убивала измена его творческим идеалам. Быть может, не в последнюю очередь он переживал и то, как выглядит теперь перед Немировичем-Данченко.

Гзовская пришла слишком известной актрисой, чтобы довольствоваться одним Художественным театром. Она не смогла начать в нем свою актерскую биографию заново, как это сделали Качалов и Леонидов. И как ей ни импонировало слыть ученицей Станиславского, ее нет‑нет да и тянуло к тому театру, где она могла чувствовать себя центром, премьершей. Уже на второй год в МХТ она запросила устроить свой вечер пластики и мелодекламации в Петербурге. Известно, под каким контролем и запретом были всяческие выступления артистов Художественного театра на стороне со своими программами. Немирович-Данченко на сей раз разрешил, рассуждая, что МХТ платит Гзовской меньше, чем она получала в Малом театре. Станиславский был тогда очень огорчен: «Не вижу выхода и потому, с глубокой болью, говорю “да”, но помню, что это *компромисс*» [[11](#_n_2_6_011)]. Компромисс стал привилегией Гзовской на всякого рода гастроли, даже за границей, в Пражском Национальном театре.

Станиславский в обиде размышлял: «Не пойму, почему от меня ученицы разбегаются». Он не знал того, что думала Гзовская: «Конечно, и у тех, кто “разбегался”, были свои недостатки, {201} быть может, и очень крупные. Но, видимо, были они и у Станиславского — уж очень долго он “мариновал” своих “подшефных” на положении учеников»! К счастью, Станиславский не убедился, что его ученица не усвоила главного урока — быть учащейся вечно, как вечно учившимся был он сам.

Станиславский еще на что-то надеется, поддерживая своей властью полууход-полуслужбу Гзовской в МХТ[[22]](#footnote-23), хлопоча о прибавке ей жалованья. По его мнению, это «не обязательно должно повлечь за собою увеличение некоторых других окладов, и в частности — О. Л. Книппер» [[12](#_n_2_6_012)]. Его требование будет сглажено Советом и Немировичем-Данченко, постановившими одновременно прибавить жалованье и «некоторым другим» [[13](#_n_2_6_013)].

Анализируя сезон 1913/14 года, Немирович-Данченко говорил, что из новых постановок Художественного театра «успех пал на “Хозяйку гостиницы”» [[14](#_n_2_6_014)]. О своих постановках — «Николай Ставрогин» и «Мысль» — он не мог этого сказать. «Из трех новых постановок истекшего сезона две неудовлетворительны, *как пьесы*, — объяснял он. — “Мысль” Л. Андреева страдает сценическими недостатками, не говоря уже о том, что этот писатель, несомненно большого таланта, никак не может победить какого-то раздраженного отношения к нему публики. <…> А “Николай Ставрогин” — все ж таки не пьеса <…>» [[15](#_n_2_6_015)].

Вышло все не так, как предполагалось. Комедия Гольдони, против которой как пустяка высказывались многие, обошла серьезный репертуар. Правда, Немирович-Данченко успокаивался закономерностью, что из трех премьер «две другие постановки сезона обыкновенно вызывают раскол в публике, споры» [[16](#_n_2_6_016)]. Они порой значительнее единодушного признания.

На этот раз раскол произошел между театром и Горьким из-за «Бесов», но постановка андреевской «Мысли» не вызвала ничего. Немирович-Данченко с трудом отыскал «только одного небольшого рецензентика», написавшего, что «исполнение было особенно убедительно, схвачена какая-то тайна» [[17](#_n_2_6_017)]. Немирович-Данченко писал Андрееву, что следствием газетной ругани сложилось «в театре убеждение, что разные наши достижения остались непонятыми» [[18](#_n_2_6_018)]. Про себя он убедился: андреевская пьеса была слаба и ничего лучшего с нею сделать было нельзя. Даже потрясающая игра Леонидова в роли Керженцева {202} не подняла пьесу. Чем проникновеннее она была, тем надуманнее казался и образ Керженцева, и вся пьеса. Отошедши от премьеры, Немирович-Данченко понял, что с «Мыслью» проиграл.

Немирович-Данченко пытался максимально приблизиться к изображенной Андреевым среде врачей и ученых-психиатров. Среда эта всегда вызывает в обществе интерес наподобие чего-то экзотического. Как для «Царя Федора» и «Снегурочки» ездили в старые русские города, как для «На дне» отправлялись на Хитровку, для «Бориса Годунова» — в Польшу, а для «Бранда» — в Норвегию, так и для «Мысли» посетили психиатрическую больницу. С трех часов до половины седьмого вечера в сопровождении психиатра Н. Н. Баженова осматривали это скорбное заведение. Знакомство с натурой имело теперь более глубокие цели, чем верность бытовой среде. «Наш театр стремится стать теперь театром психологическим в такой мере, в какой русский театр до сих пор не был» [[19](#_n_2_6_019)], — говорил Немирович-Данченко. Развитие и новшество психологического искусства, по его мнению, состояло теперь в том, что Художественный театр оставлял «так называемый “чеховский” тон если не позади, то во всяком случае в стороне» [[20](#_n_2_6_020)]. Это удавалось в отдельных сценах «Братьев Карамазовых» и «Николая Ставрогина». Но подобное преображение психологического реализма, за которым не всегда поспевает публика, по объяснению Немировича-Данченко, возможно лишь тогда, когда тому соответствует пьеса.

В ходе репетиций выяснилось, что «Мысль» не соответствует. По «холодности тона» писем Немировича-Данченко Андреев сразу же заподозрил осложнения и писал: «<…> Вы как будто сомневаетесь в успехе “Мысли” <…>» Андреев хоть и находился далеко, в Риме, но угадывал правильно. На премьере 17 марта 1914 года у Немировича-Данченко не было привычной твердости и самообладания. Это было заметно из зрительного зала. «Вл. Ив. Немирович-Данченко в своей директорской ложе явно волнуется. Он вскакивает, исчезает, вновь появляется. С ним в ложе — О. Л. Книппер и М. П. Лилина» [[21](#_n_2_6_021)], — пишут «Вечерние известия». На следующий день после премьеры Немирович-Данченко пишет Андрееву: «Настроение у меня отвратительное». И это потому, что в нем самом нет «убежденности, что все на сцене так, как надо». Причина — видимые им ошибки исполнения и самой пьесы.

Присутствие на премьере Станиславского не отмечено. В Дневнике репетиций «Мысли» ни разу не помечено его {203} присутствие на репетициях, даже на генеральной. Конечно, это можно объяснить забывчивостью помощника режиссера. Вряд ли Станиславский не видел новой постановки Немировича-Данченко. И все же ни единого слова, сказанного им о ней, не нашлось.

В конце сезона Немирович-Данченко рассказывал корреспонденту «Киевлянина», что они со Станиславским идут с двух разных сторон к общему — к «завету» Щепкина об «искренности и простоте» [[22](#_n_2_6_022)], и «Мысль» — одно из доказательств этого. Вместе с тем «простота» в его понимании отличалась от «простоты» Станиславского. Он требовал «той высшей простоты, которая — “от правды”, но выше правды, потому что проходит через художественный синтез» [[23](#_n_2_6_023)]. Это требование станет его аргументом в будущих теоретических спорах со Станиславским, его «системой» и ее последователями. Он будет говорить о «правде» и «правденке» и наконец о «театре мужественной простоты».

Сезон 1913/14 года и особенно гастроли МХТ в Петербурге оставили по себе массу критических высказываний. Независимо от того, сколь справедливы они были в каждом отдельном случае, они толкали к обсуждению и выводам. Немирович-Данченко считал, что процессы, происходящие внутри театра («новый актерский курс на переживание», деятельность Студии), одновременно и шанс на спасение, и угроза погибели. Он объяснял, «что в этих коренных явлениях — и причины настоящего качания и залог возрождения» [[24](#_n_2_6_024)]. Он знал, как поступать впредь: «Надо так осторожно пойти дальше, чтобы пока эти явления окрепнут и возродят дело — они не разрушили его. Театр болен — это факт. Но в его болезни есть элементы будущего цветущего здоровья. А те из них, которые угрожают распадом, отлично сознаются» [[25](#_n_2_6_025)].

Встретившись с художественниками в Петербурге, Леонид Андреев заметил «тревогу и даже страх» Станиславского и других за будущее театра. Этот «страх» отдал их в руководящие руки Немировича-Данченко. «Травля газет в Петербурге произвела решительный поворот в отношении к будущему сезону, — писал летом Немирович-Данченко Бенуа. — Самый ярый в марте, при Вас, защитник медленных подготовок пьес, — Конст. Серг., стал самым горячим защитником необходимости открывать сезон новой пьесой. Другие пошли на это, даже рискуя начать этот короткий сезон после половины октября» [[26](#_n_2_6_026)].

{204} Начало лета перед новым сезоном 1914/15 года, точнее, еще предвоенный кусочек его позволял отдаваться этим планам. Каждый развивал свою область. Станиславский опять сидел с «записками» в гостинице Киста в Севастополе. Немирович-Данченко искал пьесу. Он побывал в Севастополе проездом. Они приятно проговорили полтора часа, так что у Немировича-Данченко даже мелькнула мысль, не остаться ли еще. Вскоре они встретились снова, уже за границей.

Шел последний месяц мирной европейской курортной жизни. Немирович-Данченко в Карлсбаде сел в вагон первого класса и поехал в Мариенбад. Вагон был особенный: прицеплен в хвосте поезда, чтобы было можно в окно любоваться убегающим пейзажем. В Мариенбаде кроме Станиславского с Лилиной отдыхали Качалов, Леонидов, Гуревич, супруги Эфрос. Немирович-Данченко приехал к обеду. Свой визит он описал в письме к Екатерине Николаевне: «С ними поел, потом читал им пьесу Толстого, потом выпил с ними воды, потом ужинал у них же в садике отеля. В 8 3/4 уехал, они все меня торжественно проводили до экипажа. Все встали из-за стола провожать. Конст. Серг. сказал:

— Так надо. Пусть немцы смотрят, как артисты провожают своего директора».

Обратно Немирович-Данченко ехал в таком же замечательном поезде, наслаждаясь одиночеством в первом классе: «<…> в открытое окно неслись ароматы полей и скощенного сена, пропитанные туманом и сыростью» [[27](#_n_2_6_027)].

Поездка и свидание были столь хороши, что Немирович-Данченко, возлагавший надежду на талант нового писателя А. Н. Толстого, кажется, даже и не огорчился, что пьесу его «не одобрили», а больше «оценили» [[28](#_n_2_6_028)] сам приезд и заботу о репертуаре. Тем более что в запасе у него были еще три пьесы: «Осенние скрипки» Сургучева, «Будет радость» Мережковского и «Зеленое кольцо» Гиппиус.

О пьесе Толстого он и сам еще не решил: «То ли это гениально, то ли талантливая болтовня…» [[29](#_n_2_6_029)]. Об остальных авторах и их пьесах он тоже сомневался: «Однако думаю: что если весь сезон провести на новых пьесах: Мережковский, Толстой, Сургучев и Гиппиус в “Студии”? Интерес-то будет, а что останется от этого всего для будущего? Ни одна вещь не удержится на репертуаре. И за этими ли пьесами провинция стремится к нам? Вопрос».

Станиславский же так настроился на новую пьесу, что писал из Мариенбада уже вернувшемуся в Россию, в Нескучное, {205} Немировичу-Данченко, чтоб он сообщил Бенуа, что первой премьерой станет пьеса Мережковского.

Объявленная Германией война России внесла некоторое замешательство в концепцию наступающего сезона 1914/15 года. Стахович сидел в своем имении Пальна и писал оттуда: «Перед какими ужасами мы стоим!!! Беспокоюсь за Станиславского. Не могу себе ни представить, ни догадаться, где он может быть?! <…> Нам предстоит зима трагическая. Не придумаешь, что предпринять, что делать. Немирович молчит. Вероятно, он теперь усиленно работает мозгами, ища какого-нибудь выхода» [[30](#_n_2_6_030)]. В то же время Немирович-Данченко был в растерянности. Он надеялся, что к 15 августа все съедутся и сообща решат, «что должен делать театр, служащий искусству, в то время, когда никому до искусства нет дела?» [[31](#_n_2_6_031)]

Съехались не все. «Нет Станиславского, Лилиной, Качалова, Леонидова, Раевской, Халютиной, Барановской, Кореневой, — записал в дневнике Лужский. — Говорили больше, конечно, о войне. Вл. Ив. сказал, что вчера в Правлении склонялись начинать работать, т. к. касса (абонемент) была лучше, чем ожидал, и говорил об “Пазухине” и “Скрипках”!» [[32](#_n_2_6_032)] Хорошая касса от раскупленных вперед абонементных спектаклей доказывала, что война еще не дошла до сознания московской театральной публики. Немирович-Данченко энергично начал: 18 августа повел первую репетицию «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина, 22 августа — «Осенних скрипок» Сургучева. Это был репертуар, подходящий к разно настроенным жизнью зрителям: и для сатиры желчного ума одних, и для лирической печали других. Все трагическое, предчувствуемое Стаховичем, пока миновало Художественный театр и его аудиторию.

В середине сентября (13 или 14 числа) Станиславский приехал в Москву. Домой он с семьей, Качаловыми и другими спутниками добирался окружным путем, так как все русские на территории Германии были объявлены военнопленными. Перепуган он был страшно: «Закружились в голове мысли о расстреле». Около десяти дней Станиславский приходил в себя. «Война так давит меня и всех, что приходится из последних сил напрягаться, чтобы работать в искусстве, которое стало таким лишним, ненужным», — писал он в полном угнетении.

На деле же ощущение того, что театр не нужен обществу, оказалось ошибкой. «Русские ведомости» 30 сентября писали: «Возобновление абонементов в Художественном театре идет очень успешно, если сравнить по числам, даже лучше, чем {206} в прошлом году. По-видимому, весь абонемент будет покрыт полностью». Через месяц картина стойкого интереса публики и четкой работы театра подтвердилась: к восьми обычным абонементам было выпущено два добавочных. В «Итогах театрального сезона» газета «Раннее утро» 1 февраля 1915 года написала, что в МХТ «почти все спектакли были с аншлагами» и сезон прошел «блестяще в материальном отношении».

Это было заслугой репертуарной политики Немировича-Данченко, умело связавшего репертуар с его психологическим воздействием на публику. «Я сейчас не могу дать публике, отдыхающей в Худ[ожественном] театре от переживаний войны, такие тяжелые впечатления <…>» [[33](#_n_2_6_033)], — объяснял он Леониду Андрееву, почему снял пока «Екатерину Ивановну» и «Мысль». Вместе с ними он не допускал на сцену «На дне» и «Братьев Карамазовых». Со стороны Немировича-Данченко это не являлось уступкой кассе, а было своеобразным проявлением патриотизма. Так же своеобразно понимал патриотизм и Станиславский, когда объяснял, почему война не отменила включения в репертуар «Смерти Пазухина»: «Это сатира, но и в ней сказывается русская мощь».

Беседы об этой пьесе велись еще мирной весной в Петербурге с участием приглашенного для оформления Кустодиева. По возвращении в Москву Станиславскому пришлось догонять в назначенной ему роли старика Пазухина уже вовсю развернутые Немировичем-Данченко репетиции. Первый раз он пришел на репетицию третьего акта 5 октября 1914 года, и Немирович-Данченко устроил специальную для него беседу, чтобы ввести его в курс роли и работ. То же самое повторилось и б октября. Записная книжка Станиславского доказывает, что он намеревался быть прилежным участником работы: он тщательно переписал все одиннадцать кусков, на которые разделили третий акт. Особенно сатирическим обещал быть третий кусок, фиксирующий ситуацию: «свиное кабаре (умирающий и развлекающие его свиньи)». Самого старика Пазухина Станиславский хотел играть притихшим и прозревшим перед смертью. Ему открывалась подоплека: его смерти ждут, «как праздника». Такое сочувственное толкование могло внести в однозначно беспощадную сатиру Щедрина светотень тепла, что было в духе Художественного театра и самого Станиславского. Роль была небольшая по объему, как раз в соответствии с новыми желаниями Станиславского. Тем более непонятно, почему он ее не сыграл. На репетициях он {207} больше не появлялся, а 23 октября «выяснилось окончательно, что старика Пазухина будет играть Л. М. Леонидов» [[34](#_n_2_6_034)].

Премьера «Смерти Пазухина» состоялась 3 декабря 1914 года. Станиславский отозвался о ней равнодушно: «Про “Пазухина” скажу коротко. Публика и пресса приняли пьесу сухо, немного скучали».

Приложенный к Дневнику репетиций «Смерти Пазухина» некий отчет о ходе работ, возможно, объясняет и равнодушие Станиславского, и его актерское неучастие в спектакле. Кажется, что целью документа было зафиксировать имевшиеся перерывы в работе, то из-за репетиций «Горя от ума», то из-за неизвестности, будет ли играть Станиславский. Кто писал отчет, не указано, однако правил его Немирович-Данченко.

Правка его касалась методологии репетиций. Оказывается, метод «интуиции и заражения» [[35](#_n_2_6_035)] Немировича-Данченко вступал в дело там, где «система» Станиславского становилась бессильной. Автор отчета отмечал при этом, что к «системе» относились «с полной искренностью, без педагогического рабства» [[36](#_n_2_6_036)]. Немирович-Данченко отредактировал: что — «с полной искренностью и свободой» [[37](#_n_2_6_037)]. «Педагогическое рабство» — сильно сказано. А вдруг Станиславский почувствовал это отторжение на первых же репетициях и оттого вышел из участия в постановке?

Возобновление «Горя от ума» — последней общей постановки Немировича-Данченко и Станиславского 1906 года — снова до некоторой степени усадило их за один режиссерский столик. Работа началась с принципиальной дискуссии. В Петербурге 1 мая 1914 года состоялось под руководством Немировича-Данченко заседание о возобновлении «Горя от ума». Во вступительном слове Немирович-Данченко помянул прежнюю постановку, как слишком «вольную» в обращении с комедией Грибоедова. «Это придется устранить, — говорил он. — Постановка теперешняя должна быть закончена, если нельзя сказать навсегда, то на много лет» [[38](#_n_2_6_038)]. Тем самым она должна стать эталоном, что всегда до какой-то степени омертвляет.

Немирович-Данченко пригласил для совета знатока грибоедовского текста Н. К. Пиксанова. Прослушав сообщение Пиксанова о том, что теперь историкам литературы известен окончательный текст «Горя от ума», который с данного времени «для всех русских обязателен» [[39](#_n_2_6_039)], Станиславский разволновался. Он понял это так, что актер теряет самостоятельность в работе, и стал защищаться. Станиславский пытался {208} подкреплять свою точку зрения авторитетами Гоголя и Чехова. Гоголь якобы писал, что Шиллера и Шекспира надо ставить по современным требованиям, и говорил, что актер лучше знает, как ставить старую пьесу. А Чехов даже внес некоторые отсебятины Москвина — Епиходова в текст «Вишневого сада».

Оппоненты не посчитали эти примеры доказательными. Пиксанов дал понять, что таких слов у Гоголя нет, а Чехова нельзя сравнивать с Грибоедовым, потому что изменения в чеховском тексте делали при его жизни. Немирович-Данченко успокоил Пиксанова тем, что Художественный театр «не относится так небрежно» [[40](#_n_2_6_040)] к авторским ремаркам, как он может подумать. Станиславский остался в проигрыше, но при своем.

Дневник репетиций возобновления «Горя от ума» сообщает формальный порядок репетиций, но не передает их существа. Поэтому нельзя воссоздать эпизодов общей режиссерской работы Станиславского и Немировича-Данченко и их попыток возродить «коллективного художника», распавшегося в 1906 году. Сначала они беседовали с актерами вместе. На двух беседах Станиславского о сценическом самочувствии и анализе ролей Немирович-Данченко не присутствовал. Репетиции чаще вел Немирович-Данченко, так как Станиславский репетировал Фамусова. Потом они попробовали работать раздельно, готовя исполнителей. Кроме них с исполнителями сцены бала занимались Стахович и Москвин. «Потом сошлись, — записывал Немирович-Данченко. — <…> и, по-моему, все были врозь и не то. Отдельно занимались совершенно напрасно. Записываю это, потому что К. С. будет когда-то говорить, что “если бы занимались отдельно, то пьеса шла бы скорее”» [[41](#_n_2_6_041)].

Желание Немировича-Данченко иметь оправдательный документ против ожидаемой несправедливости со стороны Станиславского говорит само за себя. До этого он, кажется, опять надеялся на какое-то согласие: «На “Живом трупе” мы сразу разошлись. Значит, еще не совсем сблизились. Прошло три года. Репетиции “Горя от ума” показали, что мы так же далеки друг от друга, как и были». Станиславский был терпелив, пока Немирович-Данченко давал ему советы по роли Фамусова, но не выносил его режиссерского вмешательства в работу с другими исполнителями. По впечатлению Немировича-Данченко это выглядело так: «<…> на первых же моих словах [о] всякой другой роли Вас охватывает дрожь протеста».

{209} Реакция Станиславского объясняется его творческой психологией. Он нуждается в советах и одновременно боится их. Немирович-Данченко различает, что он слушается совета в старых своих ролях и нетерпим к ним в новых. Это понятно: Станиславский защищает ростки образа в том направлении, как он его понимает. Каждый новый шаг им выстрадан и отменить его может только он сам.

Во время репетиций «Горя от ума» Станиславский фиксирует различие их режиссерских приемов: «Метод Владимира Ивановича — думать об идее или чувстве. (Я говорю — действовать, т. к. боюсь, что думать поведет к представлению, а действие — к жизни)». Из опасения, что актеры под руководством Немировича-Данченко начнут представлять, его «охватывает дрожь протеста».

Известно, что Станиславский в 1914 году внес изменения в образ Фамусова. Он играл его теперь мягче, чем в 1906 году. Леонидов описал перемену его внешнего облика: «Снял парик. Свои, седые волосы. Обаятельное лицо. Много Добродушия» [[42](#_n_2_6_042)]. Этот новый Фамусов, которого Немирович-Данченко ставил гораздо выше Фамусова 1906 года, вызвал между ними раздоры на тему, кто более является его автором.

Однажды, в присутствии Бенуа, они спорили о пользе режиссерского показа актеру. Станиславский ее отрицал. Тогда для доказательства обратного Немирович-Данченко напомнил ему «разительный случай», с ним самим происшедший. Он рассказал: «<…> Вы не только переменили весь Ваш образ Фамусова под давлением того рисунка, который доверчиво приняли от меня, но для того, чтобы этот рисунок был ясен, я Вам набрасывал его несколько раз игрой». Станиславский обиделся, ответив «резко», что в Фамусове обязан «исключительно своему большому труду».

На самом деле советы Немировича-Данченко о роли Фамусова занимают довольно длинную запись в блокноте Станиславского. Немирович-Данченко не понимал, почему Станиславский этот факт отрицает.

Но ведь, по теории Немировича-Данченко, режиссерское «зерно» должно сгнить, то есть исчезнуть, обратившись в создание актера. Этот процесс ведет к тому, что актер верит, что дошел и додумался до всего сам. Режиссеру же один удел — быть бескорыстным. Станиславскому удалось создать нового Фамусова, по-своему воспользовавшись показом Немировича-Данченко. Немирович-Данченко считал, что «значение случая от этого не меняется»: показы полезны.

{210} Возобновление «Горя от ума» было подано торжественно и сопровождалось патриотическим церемониалом, связавшим спектакль с военным временем. На открытой сцене на фоне золота крэговских ширм из «Гамлета» во «фраках и парадных платьях» стояли представители труппы и работников МХТ: Немирович-Данченко, Книппер-Чехова, Лилина, Стахович, Лужский, Москвин и другие. Перед ними расположился хор и оркестр, которые под управлением С. А. Кусевицкого исполнили гимны России и ее союзников в войне с Германией. Торжественная заставка создала настроение как бы «юбилейного» спектакля. Это вполне отвечало взгляду Немировича-Данченко на «Горе от ума», как «все-таки самое почтенное» [[43](#_n_2_6_043)] явление среди новых работ сезона 1914/15 года.

Прием публикой спектакля разочаровал Немировича-Данченко. Нововведения «Горя от ума» (редакция Добужинским прежних симовско-колупаевских декораций, новый Фамусов Станиславского и прочее) были замечены только близкими к театру критиками — Эфросом, Соболевым, Ярцевым.

Настоящим новым явлением в сезоне стало не «Горе от ума» и не «Смерть Пазухина», а «Сверчок на печи» в Студии. Лужский подметил, что театр и Студия уже вступили в конкуренцию[[23]](#footnote-24). Позднее он вспоминал, как Немировичу-Данченко хотелось участвовать «в великолепно ладившемся тогда “Сверчке”» [[44](#_n_2_6_044)] и как они со Станиславским отложили немного премьеру «Смерти Пазухина». Факт неизвестный. Даже Гиацинтова, игравшая Фею-сверчка, такого не помнила и повторяла, что Немирович-Данченко после генеральной «сразу ушел, ничего не сказав». Однако сам Немирович-Данченко в {211} 1926 году приоткрыл несколько подробностей. Бертенсон тогда записал его повествование: «<…> В. И. рассказал мне, что когда после подготовки Сулержицким и Сушкевичем “Сверчка” К. С. забраковал все, и Студия очутилась в тупике, его пригласили на просмотр для решения выпускать ли спектакль или нет. Он посмотрел, сделал некоторые указания, ободрил студийцев. Сказал, что “Сверчок” может для них явиться “Чайкой”, и через несколько дней спектакль был выпущен. Предсказание его оказалось пророческим» [[45](#_n_2_6_045)].

На переломе сезона 1914/15 года Немирович-Данченко опять принимался самым серьезным образом анализировать свои театральные отношения со Станиславским в записке «Наша художественная рознь», которую собирался послать Станиславскому. Записку свою, как повелось, он не дописал и не отправил. Толчком же к ней стала ужасная сцена, разыгравшаяся между ним и Станиславским.

Очевидно, она произошла 6 ноября 1914 года во время или перед началом вечернего спектакля «Горе от ума». Станиславский, попросту говоря, накричал на Немировича-Данченко. Он же первым захотел объясниться о потрясшей обоих сцене, написав Немировичу-Данченко письмо. Оно почему-то не сохранилось. Судить о высказанном в нем желании Станиславского помириться приходится по словам Немировича-Данченко в его записке «Наша художественная рознь». Вот они: «И когда Вы мне пишете в одном из последних писем, что Вы искренне и крепко любите меня, как никого <…>» В цитировании приходится сделать паузу, чтобы отделить факт письма Станиславского от истолкования его Немировичем-Данченко. Он счел эти слова верхом неискренности, что извиняют глубина обиды и острота объяснения: «<…> я читаю за этими строками: и ненавижу больше всех в мире».

Веря в это, Немирович-Данченко 7 ноября «весь вечер не мог собраться» [[46](#_n_2_6_046)] отвечать на письмо Станиславского. Он был в состоянии человека, стоящего перед необходимостью защитить свою честь: «В моей жизни никто никогда не возвышал так тон надо мной» [[47](#_n_2_6_047)]. Он даже обдумывал способ, как это сделать: «Однако не на дуэль же Вас вызывать» [[48](#_n_2_6_048)]. Следовало поступать более цивилизованно, тем более, что Немирович-Данченко и за собой знал, что повел себя в ту минуту неправильно: «Я не должен был проронить ни слова, хоть бы у меня сердце лопнуло, — потому что Вы шли на сцену» [[49](#_n_2_6_049)]. Святость этого мгновения чтилась ими обоими.

{212} Представляется, как оно было. Узкий, с высокими потолками, плавно огибающий сцену коридор первого этажа гримировальных уборных. Станиславский, открыв белую дверь, выходит из своей в халате Фамусова. Остается каких-то два шага до лесенки, ведущей к площадке с зеркалом и диванчиком и тяжелой, обитой металлом дверью на сцену. На этом коротком пути («Вы шли на сцену») он встречает Немировича-Данченко… Всем слышен низкий разгневанный голос Станиславского и высоко звенящий ответ Немировича-Данченко. И опять голос Станиславского. И это за кулисами Художественного театра? Во время спектакля! Между его основателями?! Не может быть.

Из ответа Немировича-Данченко не ясна причина гнева и тона Станиславского. Можно только предполагать, что все это из-за предыдущего письма Немировича-Данченко, написанного им Станиславскому 6 ноября 1914 года. В нем уже преобладал официальный тон. В нем впервые прозвучало обращение «Многоуважаемый Константин Сергеевич» [[50](#_n_2_6_050)] вместо обычного «Дорогой». Так холодно Немирович-Данченко будет обращаться к Станиславскому по 9 января 1915 года. К счастью, 11 января он опять напишет: «Дорогой Константин Сергеевич». Значит, у обоих несколько отлегло от сердца.

Для сравнения характеров: Станиславский своего обращения не менял и все это время писал «Дорогой Владимир Иванович».

А дело в письме Немировича-Данченко от 6 ноября, в день спектакля «Горе от ума», опять касалось Гзовской. Немирович-Данченко извещал, что Совет отказался решать вопрос ее обратного приглашения, раз Станиславский уже начал переговоры с ней. Тогда Немирович-Данченко, пользуясь своим правом директора-распорядителя, сам договорился с Гзовской. О дне первой репетиции и спектакля «Хозяйка гостиницы» он обещал сообщить Станиславскому дополнительно.

Казалось бы, обидным для Станиславского могло быть лишь отношение Совета, но никак не Немировича-Данченко. Из‑за чего же гнев? Все это так, если бы не одно условие: репетиции назначались «вне репертуара» [[51](#_n_2_6_051)]. Тем самым подчеркивалось их второстепенное значение, а все дело возвращения Гзовской приобретало характер уступки Станиславскому. Возможно, этого и хватило, чтобы вывести Станиславского из себя. Хотя могла быть и другая причина, выеденного яйца не стоившая. Или просто напавшая «дрожь протеста» против Немировича-Данченко.

{213} «Конечно, постараюсь как можно скорее изгладить из памяти этот ужас, — писал теперь Немирович-Данченко. — Я совершенно верю, что Вам самому мучительно вспоминать про него. Вы человек добрый, не можете оставаться равнодушным к удрученному состоянию другого» [[52](#_n_2_6_052)]. Личную сторону конфликта Немирович-Данченко попытался списать на обостренные военным временем нервы. Но не так просто было ему пойти на примирение в деле. «Тут я считаю наши отношения безнадежными» [[53](#_n_2_6_053)], — не скрывал он. Политика их «залатывания» [[54](#_n_2_6_054)] уже не помогает. Ему кажется, что так себя вести у Станиславского нет «ни моральных, ни художественных прав» [[55](#_n_2_6_055)]. Немирович-Данченко надеется, что одно «уважение к самим себе и к прошлому» [[56](#_n_2_6_056)] еще может заставить их если не расстаться, то отыскать возможность для устранения дальнейших столкновений.

Через три дня после страшного случая, 9 ноября 1914 года, шли «Три сестры» — впервые в сезоне. На следующий день он написал Станиславскому свое мнение. Он мог бы этого и не делать в данной ситуации, но не мог не оспорить известное ему недовольство Станиславского нынешним искусством Художественного театра, ведущее к желанию «нового актерского курса».

Немирович-Данченко нашел данное исполнение «Трех сестер» совершенным именно в тех требованиях «простоты», «искренности», игры «по существу», которые предъявляет «система» Станиславского. «Или я решительно ничего не понимаю в Вашей “системе”, или *(послушайте, пожалуйста)* Вы сами так зарылись в *путях, что* потеряли *цель*, — писал он. — Не меняете ли Вы роль пророка на роль жреца?» Немирович-Данченко упрекал Станиславского в «обрядности» и замене «бога» богослужением. Он считал, что «система» стала служить у Станиславского самой себе.

Записка «Наша художественная рознь» показывает, что Немирович-Данченко понимает цель «системы», но не принимает ее средств. Он не соглашается с выводом Станиславского, что через пятнадцать лет существования МХТ замкнул круг своих опытов, перейдя от поисков внешней правды к поискам внутренней. «То, что он сначала служил внешнему и характерному, а потом повернул в сторону внутреннего образа и рисунка, — спорит Немирович-Данченко, — еще не есть замыкание круга, потому что как прежнее внешнее, так и новое внутреннее одинаково обходят “дух божий”, а остаются в пределах грубого натурализма, материальных задач и материальных {214} приемов». Ему было «жутко» оттого, что Станиславский, по его мнению, но признает «сценического дара в актере», отвергает «актера божьей милостью».

Станиславский на протяжении многих лет не один лист исписал на тему гения, таланта и вдохновения. Взявшись за тему, он сразу установил: «Без таланта нельзя сделать даже посредственного актера. Техника искусства никогда не может заменить природного дарования. Она способствует лишь его проявлению». Вместе с тем он был уверен, что талантливый актер может и должен научиться управлять своим вдохновением. В тридцатые годы он окончательно подтвердит: «<…> система — ход к вдохновению, а не само вдохновение». Эти слова можно принять как ответ Немировичу-Данченко на его критику, что «система» существует ради самой себя. Однако это в теории, а на практике порой будет создаваться впечатление, что Станиславский, уйдя на репетиции в «систему», забыл о целом спектакле.

Зимой 1913 года Станиславский записывал себе в блокнот: «Вопросы, поставленные Вл. Ив.: что такое интуиция и какими путями развивать ее в актере?» Более ни слова не написано на этом листке. Или Станиславский был озадачен этими вопросами, или у него не было времени для ответа. В другом блокноте, 1916 года, Станиславский раскрывает свое отношение к интуиции: «Интуиция в нашем искусстве понимается не как высший инстинкт, чуткость, а как случайность творчества. Почему-то сегодня играется, а завтра ничего не выходит» [[57](#_n_2_6_057)]. Станиславскому это напоминает дилетантские усилия скульптора и композитора получить из хаоса форм или звуков изваяние или вальс. Он хочет исправить ошибку. Он считает, что средствами «системы» можно подойти к инстинкту интуиции, который равен в его представлении бессознательному в творчестве.

Проблемой бессознательного Станиславский занимается всю жизнь. Он анализирует с этой точки зрения собственную практику и изучает чужие теории. Он делает выписки из Пушкина о вдохновении. Он не признает ранжира авторитетов и конспектирует написанную для него Н. В. Демидовым (приближенным к нему последователем «системы») статью о бессознательном и делает выписки из современных психологов. Труд своей жизни «Работу актера над собой» он закончит главой «Подсознательное в сценическом самочувствии артиста».

{215} Титанические труды Станиславского все же не являются доказательствами для Немировича-Данченко. Механизмы интуиции остаются для него по-прежнему непостижимыми. В книге «Из прошлого» он в 1936 году напишет: «Под это понятие — верная интуиция — до сих пор в театральном искусстве не подведена научная база, поэтому на репетициях в этом смысле остается единственное средство — *заражение* актера замыслами, образами, психологическими оттенками — то путем толкования, то приемами простого актерского *показа*».

В записке «Наша художественная рознь» Немирович-Данченко пытается постичь поступки Станиславского. В его характере он обнаруживает «странную черту» сочетания доверчивости и подозрительности. Если уж Станиславский поверит в чем-нибудь Немировичу-Данченко, то сейчас же отомстит ему подозрениями. Доверие Станиславского «отскочит, как шар на биллиарде».

«Художественная рознь», как кажется Немировичу-Данченко, возникает между ними вследствие «инстинктивного» протеста Станиславского. Он думает, что если бы «нашел слова или время для уяснения» этого явления, «прекратились бы главные недоразумения». Понимание заставило бы их сотрудничать «с полным сознанием» своей розни.

Если посмотреть на отношения Станиславского и Немировича-Данченко, отвлекшись от отдельных случаев, то видно, что они уже сотрудничают, осознавая свою рознь. Но, против ожидания, это не уводит их от недоразумений.

Протест Станиславского на самом деле был не инстинктивный, а глубоко им продуманный. Он собирался писать некую главу о «прошлом и настоящем» [[58](#_n_2_6_058)], в которой рассмотреть типы режиссеров. Схема у него была такая: «В посл[еднее] время явились режис[серы] Марджанов, Таиров, Комиссаржевский = трюки, постановщики. Мейерхольд = представляльщик (он еще может как-то внешне работать с актерами). Литературные схемы = Немирович-Данченко. КСА — акт[ерское] самочувствие» [[59](#_n_2_6_059)]. (КСА — это он сам, Константин Сергеевич Алексеев, подлинный, без псевдонима.) Сказано четко — у всех разные методы, со всеми рознь.

Противопоставление приемов «литературной схемы», или режиссерского «заражения», и метода «актерского самочувствия» содержатся в другой записи Станиславского. Он пишет: «Большая ошибка режиссеров, когда они навязывают артисту свои чувства и непременно свой рисунок роли. Это {216} насилие. Роль режиссера иная. Он должен прежде всего сам понять, куда клонит артиста, художника и всех творцов спектакля». Для этого режиссер должен собрать «живой душевный творческий материал» актеров. Иначе произойдет непоправимое: «Навязав всем свои чувства, режиссер не получит живого трепещущего материала творцов, и из мертвого материала выйдет мертвое создание».

По этой схеме Станиславский уличал в ошибке и самого своего близкого последователя — Сулержицкого. «Сулер заставляет воплощать свою мечту, когда режиссирует и учит, — ловит его Станиславский. — А надо, чтоб режиссер, как химик, угадывал и помогал естественным брожениям и соединениям». Станиславский идет еще дальше в урезывании прав режиссера конструировать спектакль по своей воле. Его уже «мало» интересуют мизансцены. В будущем он как режиссер совсем откажется их предлагать.

Но недалек и тот день, когда он запишет: «Это пытка» [[60](#_n_2_6_060)], — о том, что от актера ждут способности к разным художественным стилям и жанрам. Философствование Мережковского, олицетворение страстей Гамсуна, видение белых коней Ибсена — все это, с его точки зрения, «противоестественно» [[61](#_n_2_6_061)] и угрожает актеру ремеслом. «Как пережить это?» [[62](#_n_2_6_062)] — спрашивает Станиславский, имея в виду переживание сценическое.

Немирович-Данченко, наоборот, не уступал своей режиссерской воли актерам, но старался делать ее незаметной для них. Замысел спектакля и толкование ролей он внушал их творческому воображению. В тридцатые годы он окончательно сформулировал свой идеал режиссуры: надо, чтобы режиссер «потонул», умер в актере, «чтобы и следа его не было видно», а сам актер не помнил того, «что он получил от режиссера».

Так Станиславский и Немирович-Данченко разными способами приходили к единой стилистике спектакля Художественного театра, которая отличалась гармонией всех выразительных частей.

К мучениям от парадоксов «художественной розни» прибавлялись споры административные. В конце ноября 1914 года возникла новая проблема из-за Студии: как платить Сушкевичу за режиссуру «Сверчка на печи». Станиславский решил, что очень просто, и написал Румянцеву записку, чтобы заплатили шестьсот рублей. Немирович-Данченко изумился: «<…> при каком директоре допустимо такое явление?» [[63](#_n_2_6_063)] Его возмущает, что Станиславский не признает никаких инструкций и {217} договоренностей о разделении полномочий между ними. Самовольным распоряжением Станиславский, кроме того, ставит себя в неловкое положение перед Советом. (Выбрав компромисс, Совет МХТ 4 декабря 1914 года постановил заплатить Сушкевичу за режиссирование «Сверчка» триста рублей, но впредь решать такую проблему каждый раз индивидуально.) Этот эпизод не мелочь, как может показаться. С постановкой «Сверчка» всплыла еще проблема. С этого дня Станиславский и Немирович-Данченко будут годами обсуждать, на каких организационных и материальных основаниях сосуществуют Студия и Художественный театр. Пока же Немирович-Данченко обращается к «многоуважаемому Константину Сергеевичу» с единственной просьбой — соблюдать договоренности «*хоть то короткое время*, пока мы решим, как нам с Вами быть дальше» [[64](#_n_2_6_064)].

# **{****218}** Попытки веротерпимости

## Глава первая Обстоятельства продления договора — «Старики» и Станиславский — Охрана опыта — Два театра в одном?.. — Перед встречей со Станиславским — Спорные последствия — Создание пьесы общими силами — Студия и театр в реальности — Распекания Стаховича — Расширение студийного начала — Ценность «записок» по «системе»

Летом 1914 года заканчивался срок очередного договора Товарищества МХТ, кончались и условия, поставленные Станиславским для себя на трехлетие. Ему, занятому сверх головы постановкой «Хозяйки гостиницы», было не до заблаговременных обсуждений нюансов нового договора. Войдя в такое положение, Немирович-Данченко решил продлить договор и прежний порядок еще на один год (то есть сезон 1914/15 года), что не встретило ни у кого возражения. Однако это было не совсем законно и могло быть принято лишь как исключение. Поэтому он предложил к 15 декабря 1914 года непременно иметь разработанный план нового договора на сезон уже 1915/16 года.

В конце 1914 года, когда внешние обстоятельства в связи с начавшейся войной утратили прежнюю устойчивость, подготовка следующего договора стала делом еще более неотложным и принципиальным. Немирович-Данченко трижды приглашал Станиславского к участию. Ему пришлось просто осаждать его письмами (в 20‑х числах ноября, 8, 11 – 12 декабря), но тот не отвечал. Как помним, это было время обострившейся «художественной розни» между ними, когда Станиславский жаловался, что «работается очень тяжело».

В письмах Немирович-Данченко пугал, что наступившие времена не позволяют ему даже бумаге доверить те опасности, которые ожидают их обоих, если новый договор не будет вовремя заключен и «формальные хозяева Художественного {219} театра» [[1](#_n_3_1_001)] не будут закреплены в нем юридически. Немирович-Данченко объяснял, что не видит необходимости внесения каких-то изменений в договор, так как некогда «вложил в него все свои желания и соображения» [[2](#_n_3_1_002)] и считает этот вариант идеальным для дела. Он предполагал, что договор будет принят и что его самого вновь изберут директором, но что в центре внимания опять окажется вопрос об их взаимоотношениях.

Немирович-Данченко писал, что Москвин хочет собрать всех и снова обсудить эти взаимоотношения и вообще высказаться друг перед другом, но он не поддерживает москвинского намерения, потому что так пробовали неоднократно и никакого прогресса не добивались. Наоборот, — только «ряда совершенно незаслуженных» [[3](#_n_3_1_003)] Немировичем-Данченко обид. «Для меня действительность так ясна, так обнажена, — писал он Станиславскому, — что у меня уже не может быть иллюзий, которые в былое время навевались задушевными разговорами. Мне совершенно ясны громадные достоинства нашего дела как культурного учреждения, которое следует охранять, но так же ясны и фатальные недостатки, опрокидывающие веру в будущее» [[4](#_n_3_1_004)].

Немирович-Данченко спрашивал, хочет ли Станиславский предложить что-нибудь для выхода их взаимоотношений из «тупика». Не получив и на это ответа, он просил его хотя бы подтвердить свое согласие на продление договора еще на год.

На заседании 13 декабря 1914 года желаемое Немировичем-Данченко свершилось: договор продлили на сезон 1915/16 года. Протокол не передает подробностей обсуждения. Накануне этого дня Станиславский получил от Немировича-Данченко коротенькую записочку. Он писал по-доброму, что, в отличие от предыдущего, в нынешний раз Станиславский сыграл Вершинина в «Трех сестрах» «чудесно», «на очень большой высоте настоящей художественной простоты, искренности, благородства и вдумчивости». Немирович-Данченко умел быть объективным даже при натянутых отношениях.

31 января 1915 года состоялось как бы очередное вступление Немировича-Данченко в должность директора продленного Товарищества, и он произнес что-то вроде тронной речи. Станиславского на этом заседании Совета не было. Немирович-Данченко доложил присутствующим свои взгляды. Если в последние мирные дни лета 1914 года он полагал, что неразрешимые затруднения МХТ в том, что не удается сочетать два {220} пути, названные им «аристократическим» и «театральным» [[5](#_n_3_1_005)], то теперь, в условиях войны, он считал, что надо продолжать работу, мирясь с тем театром, который есть.

«Аристократический» путь преследует только художественные задачи; «театральный», в чистом виде еще не применявшийся, — направлен к материальному благополучию. При этих путях разное отношение к срокам работы, распределению ролей, потребности совместной режиссуры и сближению теоретическому. Очевидно, что теперь все эти проблемы свелись к одному — к глобальному перевороту, совершенному Станиславским в результате учреждения им Студии, которая вот уже есть три года.

Немирович-Данченко рассмотрел историю процесса изменения самого Станиславского. Он сказал: «<…> наступила пора, когда Константину Сергеевичу стало неинтересно заниматься с так называемыми “стариками”, т. е. главными силами театра. Оттого ли, что вместе с артистическим ростом они перестали быть “мягкой глиной” в руках режиссера. Оттого ли, что его сценические приемы пошли вперед, а страстность его темперамента требовала немедленного восприятия этих приемов и, по его мнению, актеры отставали» [[6](#_n_3_1_006)]. Отставание «стариков» Немирович-Данченко объяснял их привычкой к уже усвоенным на разных этапах открытий Станиславского приемам и нежеланием давать «на себе учиться» [[7](#_n_3_1_007)]. (Справедливости ради здесь надо бы добавить, что Немирович-Данченко поддерживал их в таких настроениях. Наиболее ярко это выразилось в двух этапах репетиций «Живого трупа»: по «системе» и по «театральному» пути. Тогда Станиславский пережил последнее разочарование в намерениях сотоварищей углубляться в природу своего искусства.)

Далее Немирович-Данченко с полным правом утверждал: «Между тем он, К. С., устремившись в эту новую сторону, начал так быстро отрешаться от всяких других приемов сценической работы, что пришел не только к нежеланию, а, может быть, даже и к невозможности идти каким-нибудь другим путем» [[8](#_n_3_1_008)]. Немирович-Данченко понимает необратимость процесса. Он наблюдает, что Станиславский начинает искать себе попутчиков.

Немирович-Данченко неточен лишь в одном. Попутчиков Станиславский начал искать раньше создания Студии, так как и искания его начались гораздо раньше. Сочувствия себе он уже тогда в МХТ не встретил. В первые годы он доверял свои {221} открытия постороннему человеку — петербургской актрисе В. В. Пушкаревой-Котляревской. Описывая те или иные находки, он знал, что не будет ею осмеян. В 1905 году он надеялся, что попутчиком станет Мейерхольд, в 1908‑м — что Гзовская с Нелидовым. Единственным его попутчиком в делах «системы» стал Сулержицкий, вначале даже не сотрудник МХТ, а его личный помощник, оплачиваемый им из своего кармана.

Очевидно, Немирович-Данченко уже не придавал значения этим, ранее волновавшим его фактам. Он говорил, будто этот процесс в развитии Станиславского начался лишь со Студии, как бы неожиданно. «Затем, отойдя таким образом от группы главных сил театра и опасаясь остаться одиноким, — продолжает Немирович-Данченко, — К. С. начал создавать вокруг себя прозелитов с намерением, хотя бы только для укрепления своих художественных целей, создать из них более или менее сплоченную группу, которая могла бы составить целое учреждение» [[9](#_n_3_1_009)]. Так явилась на свет Студия.

Важнейшим последовавшим из данного «исторического» анализа выводом Немировича-Данченко является его сомнение в результатах «системы» Станиславского. Не скрывая этого, он поставил перед всеми вопрос: «Где правда? Прежде всего, где художественная правда?» [[10](#_n_3_1_010)] Его собственный ответ на него был в убеждении: «Сам К. С. не может утверждать, что выработанные им приемы законченны и непреложны» [[11](#_n_3_1_011)]. Практика, по мнению Немировича-Данченко, показала необходимость «серьезных поправок» [[12](#_n_3_1_012)].

С точки зрения Немировича-Данченко, «система» отбрасывает накопившийся в Художественном театре творческий опыт. Он встает на его защиту, доказывая, что эксперименты должны приумножать достигнутое, а не перечеркивать его.

Как бы далеко в сторону ни отходил Станиславский от Художественного театра, Немирович-Данченко считает его связь с театром неразрывной. Три нити скрепляют ее: 1) «общность 16‑летнего труда» [[13](#_n_3_1_013)]; 2) материальные, общественные и моральные обязательства; 3) актерское партнерство со «стариками», «ансамбль Художественного театра» [[14](#_n_3_1_014)], которого Станиславский не достигнет нигде, даже если попытается играть со своими студийцами.

На будущее Немирович-Данченко рекомендует политику взаимотерпимости, которая станет его широкой программой через два года. Он советует как можно «меньше обнажать» {222} противоречия со Станиславским и больше помнить общие «главные черты» [[15](#_n_3_1_015)]. Бывало, его возмущало признание Станиславского, что он «отворачивается от того, с чем не мирится» его «душа», предпочитая жить в театре затворником. Теперь Немирович-Данченко, кажется, видит в этом средство не углублять споров, держать устойчивым общее дело.

Возможно, объяснение перемены тактики Немировича-Данченко заложено в предшествующей заседанию Совета 31 января 1915 года его переписке со Станиславским 9 и 11 января. Она и последовавшее за ней их свидание 12 января умудрили его. Он даже вернулся к прежнему обращению «Дорогой Константин Сергеевич» вместо официального «Многоуважаемый».

Немирович-Данченко предложил Станиславскому встретиться не ради подчеркивания противоречий, а с желанием достичь «какой-нибудь равнодействующей» [[16](#_n_3_1_016)]. Для этого и Станиславскому надлежало отказаться от «враждебной подозрительности» [[17](#_n_3_1_017)].

Станиславский ответил с готовностью встретиться, но «упрек относительно недоверия» истолковал по-своему. Он предупредил, что не изменит своей точки зрения, что не верит в обновление Художественного театра с помощью «стариков» и ждет его только от молодежи.

Перед встречей со Станиславским Немирович-Данченко хотел объясниться с ним письменно. Варианты его неотправленного письма во многом были перепевами его записки «Наша художественная рознь». Это говорит о том, что его оценка Станиславского на самом деле не изменилась и он только ищет внешнего компромисса. Горше всего для него то, что Станиславский не считает его режиссером и держит только за «литератора» [[18](#_n_3_1_018)]. В деле он только терпит его «как самую тяжелую необходимость» [[19](#_n_3_1_019)] ради администрации.

Еще одна вредная особенность Станиславского: он превратно представляет себя в театре в каком-то унизительном положении исполнителя, которому другие «предписывают» [[20](#_n_3_1_020)]. Между тем, как пишет Немирович-Данченко: «<…> Вы играете только то, что хотите, и ставите только то, что хотите, с кем хотите, как хотите и даже когда хотите» [[21](#_n_3_1_021)]. Но самое обидное для Немировича-Данченко, что Станиславский раздувает отдельные минусы хорошо налаженного дела.

С внутренним сомнением: «Придем ли мы когда-либо еще к согласию? Не слишком ли мало времени для этого у нас {223} осталось?» [[22](#_n_3_1_022)] — Немирович-Данченко отправился на встречу со Станиславским 12 января 1915 года, отменив ради этого свою репетицию «Каменного гостя».

Итогом произошедшей встречи явилось весьма неожиданное заявление Немировича-Данченко. На Совете 31 января 1915 года он сказал о судьбе Художественного театра, что, «может быть, для успеха искусства было бы лучше, если бы он, при данных течениях, разбился на два отдельных учреждения, и пусть каждая сторона борется за свои принципы и, может быть, наоборот. Может быть, именно постоянная близость этих двух течений среди людей, которые проработали вместе 16 лет, а некоторые из них и более, чрезвычайно помогает, ускоряет выяснение всего того, что может возбуждать принципиальные и художественные споры» [[23](#_n_3_1_023)]. Обычно такой четкий, Немирович-Данченко говорит запутанно. Дело в том, что он пересказывает предложение Станиславского, не веря в его полезность.

Предложение Станиславского разделиться на два коллектива в едином театре Немирович-Данченко соглашался опробовать при условии, что ему предоставят возможность «гораздо больше отдавать сил именно управлению» [[24](#_n_3_1_024)] этим единым театром. Он готов был пожертвовать своим творчеством: «<…> может быть, теперь как раз наступил момент, чтобы я, — раз я остаюсь директором, имел возможность быть гораздо больше директором, чем режиссером» [[25](#_n_3_1_025)].

Эта жертва с его стороны невероятна: шестнадцать лет он бился, чтобы утвердить себя режиссером. Чему же он ее приносит? А вот чему: увеличивая свою власть в управлении, Немирович-Данченко в случае разделения будет фактически руководить обоими коллективами, что сохранит Художественный театр от распада.

Потребность в творческом разделении, изложенная Немировичем-Данченко Совету на основе его беседы со Станиславским, стала обретать реальность в материальных расчетах разного рода проектов, сильно подогреваемых непредсказуемостью военного времени. Станиславский сам набросал общую смету МХТ и Студии на сезон 1915/16 года. Он исходил из того, что Художественный театр сдаст свое здание кому-то в аренду, а сам снимет себе «два камерных театра» [[26](#_n_3_1_026)], переместится в две студии. Театры эти, помня о сохранении единства, Немирович-Данченко принялся называть первым и вторым или большим и малым «залами» [[27](#_n_3_1_027)].

{224} Прежде чем применить проект Станиславского к новому сезону, Немирович-Данченко подверг его тщательной финансовой проверке. Для помощи он призвал бухгалтера Бурчи-ка и задал ряд вопросов Румянцеву, потребовав подробных письменных ответов, в том числе и на простой вопрос: «<…> что все это стоить будет нам» [[28](#_n_3_1_028)]. Сметы профессионалов опровергли смету Станиславского. Материальное благополучие было сомнительно.

Свои выводы Немирович-Данченко изложил письменно и экземпляр машинописной копии вручил Станиславскому. «Вот расчеты и соображения, остановившие меня от проведения плана “двух Студий” <…>» [[29](#_n_3_1_029)], — писал он. Выяснилось, что полные сборы все равно остаются под вопросом. Кроме того, сдав свое здание, Художественный театр потеряет часть привыкшей к нему публики. Кроме того, Станиславский преувеличивает экономию на декорациях и т. д. Конечно, военное время может принудить к исполнению и не такого проекта, но Немировичу-Данченко ясно, что «речь идет о коренной реформе, навсегда, а не о временном затруднении» [[30](#_n_3_1_030)]. Это сразу все отменяет.

«Трактат, а не прожект» [[31](#_n_3_1_031)], — насмешничает он, поминая Крутицкого, который оказывается сродни Станиславскому не только на сцене, но и в жизни.

Реальнее Немировичу-Данченко кажется другой проект Станиславского: завести дополнительный зал в шестьсот мест. Хотя понятно, что придется выкручиваться между его расходами и доходами. «Вне этого пути — только мечты о герцоге Мейнингенском» [[32](#_n_3_1_032)], — снова насмешничает Немирович-Данченко. Какие уж филантропы во время войны!

На полученных от Немировича-Данченко замечаниях к проекту Станиславский, спустя несколько лет, написал: «Образец косности Художественного театра в 1915 г. Через два года — все окажется возможным» [[33](#_n_3_1_033)].

В своем проекте Станиславский высказал мысль, что «от интимности залы выигрывает артистическое переживание» [[34](#_n_3_1_034)]. В этом Немирович-Данченко видит спорные последствия для искусства. Поэтому он посвящает художественным проблемам при разделении специальную записку. Он озаглавливает ее «Студия». Она принимает форму письма-записки, обращенной к Станиславскому.

В первые годы сотрудничества Немирович-Данченко отправлял свои письма Станиславскому, а теперь все чаще раздумывал {225} отправлять. Выговорится на бумаге, набросает несколько вариантов и, словно остыв, оставляет у себя. Страстное желание доказать свое охлаждает опыт: «А нам так нужно единение! И наше единение так трудно поддерживать!» [[35](#_n_3_1_035)] Лучше не посылать.

Судя по содержанию, эта обширная записка была составлена по горячим следам встречи со Станиславским 12 января 1915 года. Немирович-Данченко оспаривает пользу «интимности зала» для артиста. Он считает, что интимность, делая легкодоступной искренность переживания, маскирует «отсутствие крупных сценических данных» [[36](#_n_3_1_036)] у артиста. При этом Станиславский обманывает не только зрителей, но «и самого себя» по части дарований студийцев и поступает несправедливо по отношению к артистам театра. Немирович-Данченко глубоко обижен за них: «Я не могу забыть в нашем последнем разговоре, что Вы приравняли силы Студии к силам Художественного театра». Он даже задается вопросом, не считает ли Станиславский, что Вахтангов превосходит Санина, а Сулержицкий — Немировича-Данченко. Он не предвидел тогда, что каждый из них займет свое почетное место в истории театра.

Немирович-Данченко доказывает, что своим беспредельным увлечением студийцами Станиславский разрушил созданные годами устои воспитания артистов внутри Художественного театра. Устои эти, сам пройдя через ошибки педагогической увлеченности, разрабатывал и вводил Немирович-Данченко и теперь особенно ясно видел ошибки Станиславского.

Немирович-Данченко нашел идеальный порядок, когда ежегодно набирались по конкурсу сотрудники, но это не означало, что они станут артистами и будут допущены в святая святых — школу Художественного театра. Теперь же, выразив интерес к «системе» Станиславского (иногда не бескорыстно и даже не гнушаясь лестью, как полагал Немирович-Данченко), они без всяких экзаменов попадают в студийцы, в сущности, не обладая сценическими талантами.

«И вдруг все насмарку! Все! — оплакивал прежний порядок Немирович-Данченко. — Оказывается, что каждый, решительно каждый, случайно попавший в Студию, уже актер, ради которого стоит создавать театр, рисковать материально, заботиться о нем. Почему? Ведь только потому, что это создалось Вами и около Вас» [[37](#_n_3_1_037)]. Художественный театр «вырос из наших школ» [[38](#_n_3_1_038)], — напоминает Немирович-Данченко. «Подумайте {226} на минуту без эгоизма, — попрекает он Станиславского, — что Вы делаете с моими самыми коренными убеждениями, нажитыми опытом, всей моей театральной деятельностью!» [[39](#_n_3_1_039)] Для него это была нестерпимая пытка: «И я должен наблюдать, как в моем собственном деле производятся грубейшие ошибки <…>. И я должен покровительствовать этому! Все насмарку, потому что Станиславский вздумал увлекаться тем, что культура уже смела» [[40](#_n_3_1_040)].

Сколько бы Немирович-Данченко ни проповедовал примирение и веротерпимость на заседаниях Совета и сколько бы ни предлагал Станиславскому найти обоюдоустраивающий выход из «тупика», внутри себя он оставался непримирим. Не мог он согласиться с носившимися вокруг Студии умиленными сравнениями ее первых шагов с реформаторским значением основания Художественного театра, решившего задачи, «которые с десятки лет ждали своего осуществления» [[41](#_n_3_1_041)] на русской сцене (репертуар, сценическое направление, этика, методика репетиций). Ни в какое сравнение с этими реформами не шло для него испытание и развитие в Студии «системы» Станиславского. Как современник заинтересованный, обиженный и ревнивый при всей своей прозорливости, он не видел, что Студия — это тоже исторический этап в развитии мирового театра и что в России, начавшись со Станиславского, студийное движение никогда уже не отомрет и только будет видоизменять свои формы и задачи.

Три года понаблюдав Студию, Немирович-Данченко решил, что она свое дело по части «системы» выполнила и теперь серьезно расширять и укреплять рациональное в «системе» можно только на настоящей сцене Художественного театра с настоящими талантливыми артистами. Студия же должна вернуться к своему первоначальному назначению — лаборатории сценического искусства во всех областях, кроме теоретической. Ведь другие цели Студия отбросила, сосредоточившись на одной «системе» и приняв крайний аскетизм во всем остальном. Даже пьеса и ее автор стали в Студии подопытными элементами. Нестерпимый пример такого извращения Немирович-Данченко видел в работе Станиславского над «Каликами перехожими» Волькенштейна, когда тот пытался и автора «воспитать по своей системе» [[42](#_n_3_1_042)], осуществляя идею написания пьесы общими усилиями автора и исполнителей. «<…> Это так враждебно моим художественным идеям, что спор заведет меня далеко <…>» [[43](#_n_3_1_043)], — опасался Немирович-Данченко в письме-записке и обрывал эту тему.

{227} Однако не следует торопиться с выводом, что Немирович-Данченко полностью отрицал возможность создания пьесы общими силами внутри театра. Скорее его подхлестывает минута полемики. Если верить точности его воспоминаний, а за редким исключением они документально точны, он примерно в то же время — в 1914 году, когда Станиславский вторично занялся усовершенствованием «Калик перехожих» после их весеннего показа на петербургских гастролях (что Немирович-Данченко осудил как бесполезную работу над «никчемным спектаклем») [[44](#_n_3_1_044)], он сам обдумывал подобный грандиозный замысел.

В 1921 году, выступая с воспоминаниями о Леониде Андрееве, он к случаю рассказал о нем. Конечно, он собирался осуществить его иначе — ради переноса на сцену литературного источника. После опыта с «Братьями Карамазовыми» он хотел инсценировать — Библию. Соавторами работы он выбирал не начинающих в искусстве, а известные таланты: Рахманинов, Андреев, Симов и «склонные к психологическим образам» артисты. «Два месяца» можно было бы «пофантазировать, чтобы артисты играли и упражнялись в изображении этих библейских сюжетов», а композитор, драматург и художник поварились в этом соку. Затем бы они разъехались писать музыку, текст и декорации. Получив от них готовый материал, можно было бы взяться за постановку. Хотя ничего подобного предпринято не было, Немирович-Данченко считал, что «отсюда у Андреева и явился “Самсон в оковах”».

Следует отметить, что, рассказывая об этом в 1921 году, Немирович-Данченко для пояснения своего замысла говорит, что артисты делали бы упражнения так же, как теперь они делают их «с более мелкими сюжетами», то есть по «системе».

В начале 1915 года Немирович-Данченко советовал вернуться к тому, что полезнее для театра. Полезнее было бы на базе Студии возродить опять школу, оставив студийные спектакли для «даровитых» [[45](#_n_3_1_045)] представителей молодежи. Если Студия не пойдет этим путем, ей лучше ликвидироваться, так как она накапливает в театре актерский «балласт» и становится для него материальной «обузой» [[46](#_n_3_1_046)]. Доходы, которые планирует получить для театра от спектаклей Студии Станиславский, во-первых, проблематичны, а во-вторых, «пайщики говорили, что они вовсе не желают пользоваться Студией, как доходной статьей из чувства самолюбия» [[47](#_n_3_1_047)].

Немировичу-Данченко представляется капризом Станиславского его безоглядная увлеченность всем, что касается {228} «системы» в Студии. Для него это растаптывание того, что самим же Станиславским создано в Художественном театре. И он окончательно теряет миролюбие. «Когда Вы в таком периоде, Вас не только нельзя любить, с Вами надо бороться не на жизнь, а на смерть» [[48](#_n_3_1_048)], — писал он, конечно, не для глаз Станиславского, а для самого себя. Его письмо-записка осталось в виде стопки черновиков.

В общениях со Станиславским и пайщиками Немирович-Данченко высказывался осторожнее и мягче, пытаясь сочетать настойчивость с компромиссами. Поэтому второй этап обсуждения проекта Станиславского о двух экспериментирующих труппах Художественного театра в 1915 году свелся к анализу реального взаимодействия театра со Студией. События показали, что никуда не денешься и уже существуют два театра, правда, разделенные не так, как хотелось Станиславскому. Это и следовало изучить и обосновать на ближайшее будущее.

В части проекта Станиславского, посвященного доходам Студии, Немирович-Данченко обнаружил опасный риф, который ожидал: «И все-таки эта смета составляется на совершенно самостоятельный театр в том смысле, что участвующие в нем совсем не связаны с обязательствами по Театру Художественному» [[49](#_n_3_1_049)]. Для МХТ это означало бы обеднение «ансамбля» исполнителей, для Студии — утрату «новизны» [[50](#_n_3_1_050)] ее спектаклей от чрезмерной их эксплуатации.

Немирович-Данченко не собирался принимать на себя решение взаимоотношений со Студией и созвал 5 февраля 1915 года Комиссию при Совете. Ее членами стали Лужский, Сулержицкий, Москвин, Массалитинов и Бутова. Эта Комиссия, как и все предыдущие, дела до конца довести не сумела. Любая Комиссия в МХТ в конце концов все равно перекладывала решение на Станиславского и Немировича-Данченко. От этой осталось несколько набросков записки Лужского.

Тут план и тезисы обсуждения: нужна ли Студия или не нужна, в чем состоит план Станиславского и что вообще в праве предлагать Комиссия. В «Записке об вечном вопросе Студии и МХТ» [[51](#_n_3_1_051)] Лужский подробнейшим образом разбирает расходы на Студию, взаимодействие ее репертуара с репертуаром театра, распределение времени Станиславского между театром и Студией, численность сотрудников и студийцев в труппе. Все это пугает Лужского осложнениями. Расходы возрастут. Репертуарные интересы столкнутся. Театр потеряет Станиславского. Вместо студийцев придется нанимать и учить новых {229} сотрудников. Лужский заканчивает свои изыскания обтекаемой рекомендацией Комиссии: «Выводы из всех этих вопросов и наше, комиссии, предложение. Что, по-нашему, возможно сделать и нужно сделать, чтобы Студия существовала, не нарушая деятельности Х[удожественного] т[еатра], не отягчая его бюджет, облегчала бы по возможности работу стариков, совершенствовалась бы сама и приобретала личный доход и тем облегчила бы бюджет Х[удожественного] т[еатра]» [[52](#_n_3_1_052)]. О бюджете упомянуто дважды, а что же все-таки надо сделать, так и не сказано ни разу.

«По разным причинам Комиссия до сего времени не представила своего решения» [[53](#_n_3_1_053)], — потеряв терпение, писал Немирович-Данченко в июне — июле 1915 года. «Ввиду этого на ближайший год я должен в отношениях к Студии опираться только на мой собственный взгляд, — приступал он к делу. — И вот в сжатых чертах чем я буду руководствоваться» [[54](#_n_3_1_054)].

Во-первых, Немирович-Данченко признал необходимость Студии для театра и ее задачу воспитывать актеров. В этом пункте он делал дополнительное разъяснение о невмешательстве театра в характер творческого воспитания студийцев, что сразу пресекало всякие споры со Станиславским. Он писал: «По какой “системе” они воспитываются, это представляется всецело ответственной главе Студии — Константину Сергеевичу» [[55](#_n_3_1_055)].

Немирович-Данченко допускает только маленькое отступление от этого принципиального решения. Он оговаривает право советовать: «Если бы, по мнению других представителей театра, в художественном направлении Студии сказывались существенные заблуждения, то можно было бы указывать на них, спорить принципиально, но требовать “перемены курса”, т. е. насиловать в данном случае волю К. С., мы не в праве» [[56](#_n_3_1_056)]. Немирович-Данченко пишет так, потому что понимает главное в «программе» Станиславского в Студии: «Спектакли, которые можно назвать общим именем исканий» [[57](#_n_3_1_057)]. Следовательно, можно ожидать не только достижений, но и ошибок. В искания это заложено.

Во-вторых, Немирович-Данченко признал автономность Студии от дирекции МХТ.

В‑третьих, Немирович-Данченко обязывал членов театра и Студии участвовать в спектаклях друг друга.

В‑четвертых, он определил составные части бюджета Студии: отчисления и авансы театра и доход от собственных спектаклей.

{230} Предусмотрел он и процедуру ухода Студии из Художественного театра, в случае которого она «не в праве рассчитывать на образовавшийся “Студийный фонд”» [[58](#_n_3_1_058)]. Театр не должен мешать Студии стать самостоятельной, но должен сохранить за собой возможность создать себе на ее месте другую Студию. Кажется, что в этом пункте Немирович-Данченко оберегал прежде всего МХТ, потом Станиславского от возможного вероломства Студии, а затем и себя: оставив неприкосновенными средства на возобновление в том или ином виде института актерской школы МХТ в своем понимании.

Во время затянувшегося обсуждения всех этих дел члены Художественного театра поддавались различным настроениям. Вишневский изумлялся, почему тогда, когда дела репертуарные и финансовые идут превосходно и даже Малый театр завидует Художественному, — «у нас радости нет!» [[59](#_n_3_1_059)]. Москвин объяснял, что так происходит от отсутствия «веры». Качалов не соглашался: «Вера огромна, как будто театр только что родился» [[60](#_n_3_1_060)]. Москвин отвечал ему откровенностью: «Веры нет у человека, с которым я 17 лет работаю» [[61](#_n_3_1_061)]. Немирович-Данченко, записывая эти настроения в рабочую тетрадь, пояснил, что Москвин имеет в виду, что нет веры «у К. С. в актеров» [[62](#_n_3_1_062)].

Немирович-Данченко хотел создать в Студии специальный орган для координации ее действий с действиями театра. Было ли это введено — неизвестно. В документах Студии фигурируют два подразделения руководства: Совет и Центральный орган. Разумеется, что Студия, особенно на первых порах, зависела от театра. Каждый сезон она направляла отчет о расходах и доходах. Ее долги театру и Станиславскому (он все-таки добавлял взаймы из своих средств), погашенные и непогашенные авансы, там неизменно указывались.

Несмотря на то, что в сравнении с новаторским проектом Станиславского все осталось на месте, Стахович был не доволен Немировичем-Данченко и «нападал» на него с критикой. Он уловил перемену в сторону терпимости и соглашательства. «<…> Я нахожу, что ты стал менее прежнего пользоваться законно врученной тебе властью для борьбы с капризами, произволом и неуравновешенностью другого нашего руководителя <…>» [[63](#_n_3_1_063)], — писал он Немировичу-Данченко, удалившись в мае 1915 года в Пальну и переживая там свою личную ненужность Станиславскому. Он объясняет, как следует поступать со Станиславским, и жалеет, что всем не хватает отваги: «Мы обязаны его *любить, ценить, уважать*, дорожить {231} им, порою восхищаться, но купно держать его в руках, а мы все его боимся <…>» [[64](#_n_3_1_064)].

В этом же первом полугодии 1915 года, когда обсуждался и отвергался проект реформы Станиславского, произошло одно примечательное событие. Марта 17 по старому стилю и 30 — по новому дотошный к соблюдению двух дат календаря Лужский записал: «Был в школе экзамен с Вл. Ив. и Конст. Серг.» [[65](#_n_3_1_065)]. Перенося эту запись в новый дневник 1930 года, Лужский добавил: «Вот тут, кажется, зародилась II студия. Я помню, что К. С. очень долго после экзаменов оставался с учащимися, Мчеделовым». Дело было в частной школе «трех Николаев» — Александрова, Массалитинова и Подгорного. Примечательность события состоит в том, что оно свидетельствует о расширении студийного начала в развитии Художественного театра, несмотря на поражение реформы Станиславского. Мощный ствол направления искусства Художественного театра если и не мог дальше расти ввысь, то рост его пошел пробиваться в побеги.

Побеги же, однако, не заменят ствола. Их роскошному развитию будет отведено с десяток лет, а там они отвалятся от него. Может быть, поэтому неясное предчувствие охлаждает мысль Станиславского и ослабляет его перо летом 1915 года. (Позади не только провал его реформы, но и неудача с ролью Сальери в пушкинском спектакле.) Плохо прививается к стволу Художественного театра его «система». Лето 1915 года — первое, когда он не может с прежним азартом заниматься теоретической книгой. «С записками моими — туго, — признается он Лилиной, — почти ничего не сделал, и хоть и хочется докончить работу, но уже прежней веры нет, и это очень тяжело для меня». Для кого и писать, если нет поддержки?

Исчезает вера и трудно держать себя в убеждении, что собственные «записки» по «системе» являются на самом деле бесценными. Знал ли уже тогда Станиславский, что они таковы? Если знал, то чему приписывать это знание: гигантскому самомнению или чистому прозрению гения?.. Так или иначе, Станиславский дорожил «записками» и хранил их с осени 1914 года, когда явилась угроза военной нестабильности жизни, в Купеческом банке. Там они лежали вместе с ценными бумагами и духовным завещанием. Две синие тетради «записок» и несколько отдельных рукописей 1911 – 1914 годов. А рядом в пакете хранилось самое дорогое, чем обладал Станиславский, — письма Антона Павловича Чехова. Дороже у него ничего не было.

{232} Может быть, Станиславский так оберегал свои «записки» еще и по самой простой причине: они давались ему посредством изнурительного труда и в случае пропажи восстановлены быть не могли. «Записки» по «системе» — дело жизни Станиславского, к которому он ощущал себя прикованным, не отпускало его и в периоды утрачиваемой веры. Заехав в августе 1915 года по пути из Евпатории к Стаховичу в Пальну, где вместе с Леонидовым, Мчеделовым, Кореневой отдыхает и его сын Игорь, Станиславский снова казнит себя: «Я почти совсем не работаю над записками». Немудрено, что не пишется там, где радушный хозяин и давний друг не сочувствует этим «запискам» и откуда недавно отослано послание о том, как следует «любить», «ценить» и «уважать» их автора, держа его в руках и пресекая его капризы.

Но не стоит спешить с окончательным выводом, на чьей стороне почетный третий директор Художественного театра. При следующем организационном преобразовании МХТ Стахович будет заодно со Станиславским, а местом своего творческого пристанища изберет новорожденную студию — Вторую.

## Глава вторая Три пути «от столба» — Выбор трагедийного репертуара — Предпочтительнее ли Бенуа?.. — «Дайте пожить восторгом» — Спор о «Пире во время чумы» — Немирович-Данченко и Бенуа — Станиславский и Бенуа — Бенуа откровенен с Дурасовой — Сальери, или «История одной роли» — Противоречие стиха и переживания — Комментарии провала — Режиссер — Глава постановки — Бенуа защищает Маленькие трагедии — МХТ и Бенуа расходятся

Пройдя тяжкий путь создания пушкинского спектакля, Немирович-Данченко писал: «Сейчас мы все еще у столба с надписями: “пойдешь направо — исказишь автора”, “пойдешь налево — потеряешь дар Станиславского”, “пойдешь прямо — покроешься плесенью…”» [[1](#_n_3_2_001)]. Таков был итог творческих поисков.

Был еще и итог человеческих отношений. На программе пушкинского спектакля нарочито крупным шрифтом было напечатано: «Постановка Александра Бенуа». На самом деле режиссировали втроем: Бенуа, Станиславский и Немирович-Данченко. Пробовал себя как режиссер и Леонидов, но болезнь {233} прекратила его участие в постановке. В критические минуты призывали на помощь Москвина и Сулержицкого. Направления путей «от столба» Немирович-Данченко, очевидно, распределял так: по правому, топча автора, шел напролом к самому себе Станиславский; по левому — с литературным компасом в руке скакал мимо отвлекающих картин он сам, Немирович-Данченко; прямым же путем к красотам театральности традиционной походкой шествовал Бенуа.

Дискуссия о трех путях была закоренелой, и в этом смысле опыт пушкинского спектакля внес в нее лишь новые эпизоды. И как была проблема неразрешимой, так и осталась. Итогом же человеческих отношений было то, что Станиславский и Немирович-Данченко, не сговариваясь, отторгли Бенуа, потому что серединный путь театральности был им одинаково невозможен. И как всегда, поступив одинаково с явлением чужеродным, они остались при своей дилемме правого и левого путей: то ли жертвовать пьесой, то ли — сценой.

Пушкинские трагедии — последняя их совместная работа с Бенуа. Происходила она в настроении пессимизма и хорошей мины при плохой игре. Предшествовавшие премьеры («Хозяйка гостиницы», «Мысль», «Смерть Пазухина») не способствовали внутри театра подъему. Неприятная сцена за кулисами между Станиславским и Немировичем-Данченко и их переписка конца 1914 – начала 1915 года еще добавили чувства разобщенности. Тянущееся обсуждение проекта Станиславского о разделении театра, перешедшее в решение вопроса о взаимоотношении театра со Студией, было нервирующим фоном работы.

Для Немировича-Данченко дополнительной нотой нервирующего фона была его переписка с Леонидом Андреевым, очень тесная и достаточно откровенная весь сезон 1914/15 года. Леонид Андреев постоянно дергал общественный нерв его сознания. Еще решительнее, чем раньше, он поддерживал в Немировиче-Данченко неудовлетворенность идейным и художественным направлением театра, еще более расплывшимся с появлением в нем вместе с Бенуа тенденции изысканности искусства. Одновременно Андреев укреплял в Немировиче-Данченко веру, что только он один своей властью еще может выправить пагубное состояние Художественного театра.

Кажется, не без влияния Андреева на Немировича-Данченко состоялся и выбор для репертуара маленьких трагедий Пушкина. Немирович-Данченко подчеркивал, что Бенуа в {234} этом выборе ни при чем. Он не ссылался и на причастность Леонида Андреева, но документы позволяют ее предположить.

В то время, как в первые дни войны Немирович-Данченко не знал, нужен ли театр вообще и если нужен, то какой, Андреев твердо настаивал, что Художественному театру «теперь надо ставить трагедию». Это был единственный конкретный совет, полученный Немировичем-Данченко. Внутри театра ничего не советовали, а только ждали, на что укажет он. Андреев не назвал ему и не имел в виду именно маленькие трагедии Пушкина. Он только писал о трагедии, допуская, что пьеса может быть и не на современный сюжет, но если существо ее будет «*трагично*, оно будет созвучать настоящему, войдет в него, как шпага в ножны». По его убеждению, спектакль трагического звучания станет противоядием обывательскому, лишенному чувства героизма восприятию войны. Это явление Андреев с гневом наблюдал вокруг себя.

Подобные мысли могли подтолкнуть Немировича-Данченко к выбору маленьких трагедий Пушкина, тем более, что их одобрял, без всякой идейной подоплеки, разумеется, и Станиславский еще в 1913 году. На очередном собрании Товарищества МХТ, длившемся два дня, 16 и 17 сентября 1914 года, остановились на маленьких трагедиях Пушкина. На том собрании выработали цель — повысить «художественные качества» [[2](#_n_3_2_002)] репертуара. Знаменательно, что об этих сентябрьских совещаниях Немирович-Данченко писал потом Андрееву. Слова его письма доказывают, что в тех беседах он пользовался идеями Андреева. Буквально он писал: «Если бы Вы слышали каким-нибудь чудом мою трехдневную беседу, еще в начале сентября, с главными членами нашего театра и в особенности с Бенуа, Вы легко уловили бы и поняли бы пессимистическое отношение мое ко многим вопросам, которые Вы так тревожно ставили в Ваших письмах».

Конечно, Андреев советовал не бескорыстно. Он намекал Немировичу-Данченко, что у него уже почти готова собственная пьеса «Самсон в оковах» — трагедия современного смысла на ветхозаветный сюжет. «Раз Пушкин, раз классический репертуар, то что толковать, — я не классик», — ревниво отступал он, недоумевая, куда же ему деваться с предназначенным для Художественного театра «Самсоном». Переживание Андреевым несправедливости к нему усугублялось тем, что его пьесы «Мысль» и «Екатерина Ивановна» были сняты с репертуара за мрачность, а «Осенние скрипки» Сургучева, напротив, приняты к постановке.

{235} Близость андреевского творчества и одновременное понимание несовпадения его с Художественным театром ставили Немировича-Данченко в двойственное положение. Над ним всегда словно висел долг ставить новые пьесы Андреева. Теперь даже применявшиеся им раньше окольные пути преодоления отвращения Станиславского и пайщиков к андреевским произведениям были исчерпаны. Немирович-Данченко, у которого и самого не сложилось окончательное мнение о «Самсоне», боялся дать его прочесть кому-нибудь в театре.

Все шло как-то не так, как обычно, и Немирович-Данченко был словно сбоку припека. Даже вроде бы намечалась линия замены его влиятельности в Художественном театре на влиятельность Бенуа. Это было беззастенчиво высказано ему Стаховичем под конец сезона. «Спрашивается, на основании каких данных я получил от тебя в глаза мнение, что Бенуа как глава репертуара театра предпочтительнее меня?» [[3](#_n_3_2_003)] — собирался так же прямо, как и услышал, спросить у Стаховича Немирович-Данченко. Но его письмо опять не отправлено, а спросил ли на словах, неизвестно.

С самого начала пушкинского спектакля Немирович-Данченко сдал свои позиции литературного руководителя постановки Бенуа. Это видно по записям предваряющих репетиции бесед. На сей раз Станиславский конспектирует не Немировича-Данченко, а Бенуа. Судя по записи Станиславского, Бенуа обращает внимание на разные стилевые особенности трех маленьких трагедий: «1) “Пир во время чумы” — самая символическая; 2) “Моцарт и Сальери” — самая психологическая; 3) “Каменный гость” — самая драматическая, т. е. театр[альная]». Тут же Станиславский переводит эти абстракции на язык «системы» и способов, как воплотить их на сцене: «Если в первой надо настроение, то во второй надо переживание, а в третьей действие (конечно, смешанное с переживанием)». Разъяснение в скобках показывает, что Станиславский не сможет придерживаться в чистом виде отличий, подчеркнутых Бенуа, а станет во всех случаях добиваться переживания. По крайней мере в спектакле, где он участвует прямо, — в «Моцарте и Сальери», — что и вызовет затруднения для обоих.

На первой же общей, с широким составом лиц, беседе о «Пире во время чумы» 14 ноября 1914 года Станиславский своими заявлениями, по сути, направленными против символического толкования этой пьесы, вызвал на свою голову град {236} возражений. Станиславский предложил посмотреть на Пушкина без академизма, как он недавно предлагал так же смотреть на Грибоедова при возобновлении «Горя от ума». Можно вообразить, как тяжело вздохнул от этих слов Немирович-Данченко. Наверное, даже погладил бороду под подбородком — его жест во время волнения.

Без академизма означает для Станиславского искать реальности и аналогии в современной жизни. Сам он находит их легко, сравнив атмосферу в погибающем от чумы городе с атмосферой захваченной немцами Бельгии. Для него, пережившего этим летом унижение и страх пленного, это совершенно реальная ситуация, от воспоминания которой пробуждаются аффективные чувства и действия в роли. Для участников беседы это по меньшей мере наивно, если не смешно.

Недавний безоглядный поклонник Станиславского В. М. Бебутов разъясняет теперь ему, «что Пушкин враг грубой натуры» [[4](#_n_3_2_004)]. Его мысль подхватывает и развивает Бенуа, напоминая о «мере» [[5](#_n_3_2_005)] пушкинского реализма. Сомневается и Стахович. Он хочет знать источник вдохновения не Станиславского, а Пушкина и получает разъяснение Бенуа, что пьеса Пушкина есть перевод одной из сцен пьесы Вильсона[[24]](#footnote-25). Даже студийка Узунова возымеет смелость отрицать правомочность сравнения Станиславским чумы с оккупацией Бельгии. Ее аналогия философского оттенка — «вот Бог и вот я, и я не знаю, как побороть это» [[6](#_n_3_2_006)]. Удрученный Станиславский сдается, ответив ей, что «от Бельгии давно отрекся» [[7](#_n_3_2_007)]. Поистине Станиславский не выглядит здесь деспотом, которого боятся, наоборот, говорят что хотят!

«Дайте пожить восторгом <…>, — умоляет Станиславский оппонентов, — мы можем подойти не от ума, не от серьезной литературы, а от настоящего жизненного чувства» [[8](#_n_3_2_008)]. Он пытается повернуть присутствующих от отвлеченной полемики к конкретным обстоятельствам. Тут-то наглядно видно, как ему не по пути со всеми, как ему лежит путь «направо», к искажению автора, по определению Немировича-Данченко.

Когда речь заходит о «зерне» и «сквозном действии», в беседу впервые вмешивается Немирович-Данченко. Если у Станиславского сквозное действие — «протест против несправедливости» [[9](#_n_3_2_009)], то у него — «бунт души» [[10](#_n_3_2_010)]. По его мнению, {237} Председатель в «Пире во время чумы» — «талант», все одолевший умом, кроме чувства, и «тогда он бросает перчатку» [[11](#_n_3_2_011)]. В таком толковании Станиславский видит реальную судьбу и потому соглашается с Немировичем-Данченко, что Председатель среди всех «выдающийся» [[12](#_n_3_2_012)] человек. Они еще немного спорят о конкретных «приспособлениях» показа «борьбы с ужасом» [[13](#_n_3_2_013)], охватившим героев пьесы. И все. Получается, что во время беседы о «Пире» Немирович-Данченко ограничился почти двумя репликами. Он чувствует себя в стороне или держится в стороне. На второй беседе, состоявшейся 5 декабря, он и вовсе отсутствует.

Репетиции каждой пьесы пушкинского спектакля идут с перерывами, что связано с переключениями главного постановщика, Бенуа, то на одну, то на другую из трех пьес. Поэтому каждое возобновление репетиций данной пьесы опять начинается с беседы. Впечатление такое, что репетиции время от времени спотыкаются, и приходится начинать сначала. Словно нет в них той основательной литературной закваски, которую умеет вносить Немирович-Данченко на первых беседах.

Догадка подтверждается записью в Дневнике репетиций «Пира во время чумы», очень скупом на факты. В нем отмечено, что б февраля 1915 года вечером была показана «вся пьеса». Смотрели Бенуа, Москвин и Немирович-Данченко. Просмотр продолжался полчаса, и Немирович-Данченко отпустил всех без замечаний. Огорчился сильно, наверное, потому, что на следующий день, 7 февраля, ему нашлось о чем говорить три часа с небольшим перерывом.

Опять все началось сызнова. Содержание этой беседы нетрудно предположить по фразе, обращенной Бенуа раньше в письме к Немировичу-Данченко. Он писал 25 января 1915 года: «<…> я сам отказывался от режиссерства “Пира”, ибо просто не понимал его трагической соли (и, напротив того, слишком ясно вижу его мелодраматическую, ложноромантическую сущность — Вильсона сквозь Пушкина; я никак не могу *поверить* “Пиру”)» [[14](#_n_3_2_014)]. Разумеется, Немирович-Данченко, говоривший о Председателе, бросившем перчатку, иными словами — вызов судьбе, — не мог пойти на снижение трагизма. Даже после премьеры спектакля, переписываясь с Бенуа, Немирович-Данченко будет размышлять о сложном характере трагизма Председателя, у которого на поверхности «95 % пирующего» человека, а в душе — «5 % придавленного», и он не согласится с показным трагизмом Бакшеева в этой роли.

{238} Как Немирович-Данченко ни хотел «до страсти» быть свободным от репетиций зимой сезона 1914/15 года, чтобы посвятить себя внутренним делам по руководству театром, ему такой гармоничной жизни не выпало. Пушкинский спектакль, особенно две его части — «Пир во время чумы» и «Каменный гость», — затягивал его в репетиции, даже несмотря на обострившееся его хроническое недомогание от печени.

Он писал: «Я сейчас отчаянно занят Пушкиным» [[15](#_n_3_2_015)]. Отчаяние происходило и от нехватки времени, и от усложняющихся отношений с Бенуа, и от невозможности внести в постановку желаемое. По воспоминаниям тогда начинающего художника постановочной части И. Я. Гремиславского, Немирович-Данченко, впервые увидев декорацию Бенуа к «Пиру», не удержался от острого словца: «Это не пир во время чумы, а чума во время пира». Настолько живописность обстановки поглотила событие.

Объектом споров Немировича-Данченко с Бенуа в самой большой степени явился «Каменный гость». Внезапная случайность привела к напряженному объяснению. Немирович-Данченко слегка занемог и не пришел на репетицию 22 января 1915 года. Бенуа устроил ему по этому поводу нечто вроде демонстрации. Он отменил репетицию третьей картины, сославшись, что она сделана без него и ему не известно, «в каком положении ход работ» [[16](#_n_3_2_016)]. Вместо этого он скромно занялся по своей части — бутафорией, костюмами, декорациями. Бенуа наглядно продемонстрировал свою вторую роль в режиссуре, с которой был не согласен. На следующий день он уезжал в Петроград. Оттуда 25 января написал Немировичу-Данченко: «Я начинаю не на шутку опасаться, что пушкинский спектакль совершенно выпадает из моих рук — со всем, что составляет его драматическую основу. Моя какая-то отстраненность получилась постепенно, почти незаметно для меня самого». Бенуа высказывался прямо, что Немирович-Данченко «заместил» его «у режиссерского стола совершенно», что он лишился возможности «воздействия на актеров», что он теряет авторство и что в перспективе у них с Немировичем-Данченко вступление в «какую-то борьбу» [[17](#_n_3_2_017)].

Немирович-Данченко отвечал ему тотчас же и писал неправду, что его репетиции носили характер как бы прохождения с Качаловым и Германовой отдельных «партий» без «отклонений» от трактовки Бенуа. В письме к Стаховичу он сам утверждал, что «спорил» и «воевал» [[18](#_n_3_2_018)] с Бенуа об образах Дон Жуана и Донны Анны. Не мог Немирович-Данченко {239} оставить без надзора в красивой роли Дон Жуана нет‑нет да и обращающего свою игру в «конфету» Качалова. Не мог он не сдвинуть с любительской манеры Стаховича в роли Дон Карлоса. Наконец, не мог он оставить без режиссерской опеки и педагогического совета Германову в Донне Анне. Их троих надо было вовремя увести от штампа и настроить на Пушкина, применив к ним теорию «творческого обсеменения» и «заражения». А то, что в период пушкинского спектакля Немирович-Данченко пользовался своей теорией, доказывает упоминание о ней в записях Станиславского с примерами из «Моцарта и Сальери».

Немирович-Данченко просил Бенуа склониться к «*компромиссу*» и принять внесенные им изменения в образы Лауры и Дон Карлоса, потому что его, Бенуа, требования были исполнителям не под силу.

«Господи! — воскликнул Бенуа при чтении этого объяснения. — Да весь вред в том, что я отстранен» [[19](#_n_3_2_019)]. Он записал это на полях немировичевского письма и еще пометил: «По существу он не ответил» [[20](#_n_3_2_020)].

Свою полную безвредность для постановки Бенуа Немирович-Данченко тоже чуть не подкрепил демонстрацией. «И как неприятно я был удивлен, что репетиция без меня не состоялась, — писал он Бенуа. — Будь это не накануне Вашего отъезда, а за неделю, я сделал бы опыт: заболел бы не на день, а на неделю». И что бы тогда открылось Бенуа?..

То, что у Бенуа не получалось даже просто руководить работой, показывают страницы Дневника репетиций «Пира во время чумы». После трех посещений репетиций Немировичем-Данченко (6, 7 и 11 февраля 1915 года) дело опять перешло под начало Бенуа, и тут же зашаталась дисциплина, и пришлось умолять Немировича-Данченко подтянуть участников работы. Тут же (17 февраля) появился, быть может грозный, Станиславский и провел беседу «о подходе к ролям» [[21](#_n_3_2_021)]. Дневник репетиций свидетельствует, что на помощь Бенуа был направлен Сулержицкий, хотя и не очень заинтересованный, так как трижды задерживал репетиции своими опозданиями.

Два дня Бенуа и Сулержицкий помимо прочего занимались проблемой телеги и живой лошади. Предполагалось найти соответствующую «клячу» [[22](#_n_3_2_022)]. Кто из них имел мужество заменить ее лошадью «условной» [[23](#_n_3_2_023)], осталось неотмеченным. Бенуа обещал нарисовать ее эскиз. Из‑за попоны этой условной лошади Бенуа пришлось вести тяжбу с начальником бутафоров Н. Кулинским, человеком строптивым и перечащим самому {240} Станиславскому. В довершение сопутствующему чувству какой-то всеобщей неустроенности «из кресел торчат гвозди» и сотрудник «С. В. Попов изорвал себе костюм» [[24](#_n_3_2_024)].

За две недели до премьеры пушкинского спектакля Бенуа и Немирович-Данченко открыто не поладили. Бенуа вспылил, ушел с репетиции 13 марта 1915 года и появился в театре только через день и после письма Немировича-Данченко. «Я не вижу серьезных поводов к тому, чтобы нам отказаться от нашего “содружества”. Особенно не дает к этому ни малейшего повода вчерашний случай. Поэтому предлагаю Вам вычеркнуть его из памяти и приехать на репетицию», — уговаривал он его одуматься.

Случай заключался в том, что 13 марта Станиславский, Немирович-Данченко и Бенуа проверяли готовность декораций «Каменного гостя». Недоделки требовали дополнительной помощи художников А. А. Петрова и К. Н. Сапунова, а Немирович-Данченко не разрешил «отрывать» [[25](#_n_3_2_025)] их от работы над декорациями «Осенних скрипок». Поступил он так по двум причинам. Во-первых, как раз приехал в Москву Б. М. Кустодиев и работал с Петровым и Сапуновым. Во-вторых, он решил форсировать постановку «Осенних скрипок» для подстраховки пушкинского спектакля, который мог застрять в любую минуту.

Если споры Бенуа с Немировичем-Данченко получили открытый характер, то со Станиславским они велись завуалированно. Бенуа писал Немировичу-Данченко, что его режиссерское самолюбие менее уязвлено режиссерским влиянием Станиславского в «Моцарте и Сальери», потому что здесь он сам больше в курсе дела. Он даже уверял, что «покамест не предвидится никаких разногласий по существу» [[26](#_n_3_2_026)]. Однако все было не совсем так.

В середине декабря 1914 года Станиславскому точно так же, как Немировичу-Данченко в январе и марте 1915 года, пришлось письменно объясняться с обиженным на него Бенуа. Точно так же Станиславский проводил с Гейротом, первоначально назначенным на роль Моцарта, «черную работу». «Я хотел сделать лучше, а вышло — хуже», — оправдывался он и прекратил занятия, подчинившись воле Бенуа.

Занятия Станиславского с Гейротом проходили неофициально и не фиксировались в Дневнике репетиций вплоть до 6 февраля 1915 года, когда было отмечено задним числом, что они были и что на роль Моцарта пробовались еще М. А. Чехов и А. А. Рустейкис. На этих репетициях Бенуа бывал эпизодически. {241} Там же записано, что «с конца января на роль Моцарта вызывается на репетиции только А. А. Рустейкис». Вылилось ли недовольство Бенуа репетициями Станиславского выбором этого исполнителя, сказать трудно. С уверенностью можно говорить об одном: Бенуа не принимал самого метода режиссуры Станиславского. Гейрота Станиславский готовил, по собственным словам, «своими, долгими годами выработанными средствами». Рустейкиса он, конечно, повел ими же. Но как выясняется, применение «системы» в пушкинском спектакле переполнило чашу терпения Бенуа.

Немирович-Данченко угадал его состояние. «Ох, Александр Николаевич! — писал он ему после премьеры, когда можно было говорить начистоту, не боясь сорвать работу. — Вот где настоящий яд театра. Вы это, кажется, давно почувствовали». Немирович-Данченко назвал состав яда: «А у меня все больше и больше нарастает возмущение против того направления — приземлистого, все принижающего, обуднивающего и в то же время разнуздывающего актерские самочувствия, — какое царит в театре». «Яд» этого направления вносил «наш орел», как писал Немирович-Данченко, заменяя имя Станиславского бытовавшим внутри театра прозвищем. Беда была, по мнению Немировича-Данченко, в том, что «орел» — «совершенно не видит этого, т. е. так-таки совсем не видит, не хочет видеть».

Бенуа был очень осторожен в обсуждении проблемы «системы» Станиславского с Немировичем-Данченко и только подавал поводы к догадкам. Это оттого, что он его «побаивался» и ему «как-то не верил» [[27](#_n_3_2_027)]. Всякую осторожность он терял в письмах к ученице Станиславского по Студии и участнице пушкинского спектакля М. А. Дурасовой. Увлеченный ее артистическим дарованием, быть может, просто влюбленный в нее, он хотел быть ее творческим опекуном и предостеречь от принципиальных ошибок в искусстве. «Помните и знайте, что есть и другой подход к истине», — писал он ей, советуя не делать из Художественного театра «кумира и отупляющей религии» [[28](#_n_3_2_028)].

После пушкинского спектакля Бенуа стал чрезвычайно резок в оценке направления МХТ и стал равно непримирим как к Станиславскому, так и к Немировичу-Данченко. Последний, верно, сильно удивился бы этому равенству и помещению со Станиславским на одну полку. «И вот в этой работе над собой, над раскопками своего дара — бойтесь, как огня, Немировича и Станиславского. Бросьте по отношению к ним тон {242} внимательной ученицы, — требовал Бенуа от Дурасовой. — <…> Один Вас может затушить парадоксами психологического анализа (плюйте на это самым откровенным образом — старайтесь всегда “угадывать”, никогда не старайтесь “узнать” <…>), а другой ментор просто вообще ничего не видит, кроме той схоластики, которую он изобрел и которая грозит превратиться в нечто несравненно порочнее, нежели все прочие театральные схоластики» [[29](#_n_3_2_029)].

Последний год общения с ними обоими, «может и хорошими, но абсолютно нехудожественными» [[30](#_n_3_2_030)], по его создавшемуся представлению, людьми, привел Бенуа к перелому. Он сбросил с себя «гипноз» [[31](#_n_3_2_031)] Станиславского и Немировича-Данченко и поверил в свое, что в искусстве нет ничего дороже и выше собственной индивидуальности художника. Отсюда возникло его опасение, что Немирович-Данченко «затушит» [[32](#_n_3_2_032)] Дурасову, погасит ее огонек. Станиславский же просто внушал ему ужас: «<…> разговоры с К. С., его колоброжение вокруг того, что прямо лежит под самым носом, — его неизменное безвкусие!..» [[33](#_n_3_2_033)]

Впечатление «колоброжения» оставили в Бенуа опять мучительные и опять бесконечные опыты Станиславского прежде всего над самим собой в роли Сальери. Целью их было найти единство между поэтом и артистом, с одной стороны, и между «системой» и «теорией В. И. Немировича-Данченко об обсеменении» — с другой.

Анализируя практическое начало работы над пушкинским спектаклем, прошедшее в беседах, Станиславский, ставя себя на место актера, не удовлетворен. Он записывает в блокнот, что Бенуа «пришел, сказал все, что мог — осталось три каких-то чувства», что Немирович-Данченко пришел, и повторилось «то же», что, наконец, пришел он сам — Станиславский, и опять тот же результат для актера. Это полезно ему, но этого мало, и потому артист «прогнал всех и сам с собой», «без режиссера» принялся читать и понимать пьесу по-своему и складывать и переводить на сцену набранные им из перечисленных источников «краски и материал». Станиславскому казалось, что теперь «легко исправить» сложившийся у актера «образ» допущенному до него на этой последней стадии работы режиссеру спектакля.

Маленький черновичок с записью схемы работы послужил Станиславскому планом более пространной рукописи, озаглавленной им «История одной роли». Это не дневник работы, а теоретическое исследование, возникшее после. Оно посвящено {243} методу слияния «системы» с «теорией» Немировича-Данченко. Примеры же взяты из работы над ролью Сальери.

«Теория говорит мне, — пишет Станиславский. — Первый период творчества артиста не самостоятелен. Во время этого периода артист отдается гипнозу автора, т. е. его произведения. Это период обсеменения души артиста творческими семенами поэта. Надо найти в произведении поэта эти семена, то есть основную главную душевную сущность» [[34](#_n_3_2_034)]. Для Немировича-Данченко здесь определяющий успех всего дела — момент работы. Громадно его значение, как таинство природы. Для Станиславского — это всего лишь «первый период» — толчок к творчеству, которое протекает в последующих, более полных периодах, когда актер, собственно, и начинает создавать «из своих духовных свойств, аффективных воспоминаний» [[35](#_n_3_2_035)] — «внутренний образ» [[36](#_n_3_2_036)], а «из своих физических и голосовых данных — его внешний образ» [[37](#_n_3_2_037)].

Станиславский подчеркивает, что в этом процессе актер самостоятелен, так же как и когда происходит «закрепление — воплощение» [[38](#_n_3_2_038)] его создания. Тут уж успех зависит от себя самого и, разумеется, от владения «системой». В результате получается, что актер движется как бы по спирали и возвращается к началу работы, но уже поднявшись над ним, решив роль, образ и пьесу «не холодным умом, а трепетным чувством» [[39](#_n_3_2_039)]. Оттого так горячо умолял он на первой беседе о пушкинском спектакле: «Дайте пожить восторгом».

Заключая рукопись, Станиславский пишет: «И задачи поэта, из семян которого создалась жизнь воображения и планы режиссера и его постановки — явятся нам знакомыми условиями пережитой жизни действующего лица, наилучшим образом вскрывающими ту главную духовную суть, кот[орая] в самом начале этого процесса послужила семенами, создавшими эту жизнь воображения» [[40](#_n_3_2_040)].

Конечно, главные слова для Станиславского в этом выводе из «теории обсеменения», что все перипетии роли и образа окажутся «знакомыми условиями пережитой жизни действующего лица». Это несколько подрывает «теорию» Немировича-Данченко, подразумевающего «обсеменение» всякий раз незнакомыми актеру семенами. Вся соль в том, что поэтические семена новы и неизвестны по обыденной жизни и витают в сферах творчества. Так что объединение «системы» с «теорией» Немировича-Данченко Станиславский делает на свой манер, вызывая у Немировича-Данченко все те же грустные мысли {244} о приземленности и будничности результатов. Это же отталкивает от Станиславского и Бенуа.

Когда Бенуа кроме «схоластики» и «колоброжения» упрекает Станиславского в «неизлечимом безвкусии» (что страшно читать), то за этим стоит тоже вполне конкретная вещь. Это их различное понимание образа Сальери и атмосферы его бытия. У Бенуа — это поэтический образ и поэтическое бытие. У Станиславского — конкретный человек в конкретной жизни, и чем более он и его жизнь конкретны, тем глубже проникновение в трагический смысл пушкинского произведения.

Так, Станиславский был убежден, что аскетичная обстановка дома Сальери — скучный интерьер «библиотеки ученого» — подчеркнет, что Сальери совершает свое злодейство не ради самоудовлетворения, спасая искусство, а «для потомства». Ему было ясно, что Бенуа и Шаляпин делают ошибку: Бенуа, показывая дом Сальери богатым, а Шаляпин — делая его генералом от искусства. «Это мельчит всю вещь», — пишет Станиславский. В великолепных декорациях Бенуа, эскизы которых остались для истории высокими образцами, Станиславскому — Сальери негде было притулиться со своей перенапряженной душой, неожиданными последствиями содеянного — «упадком и слезами», когда Моцартом был выпит стакан с ядом.

До этого мгновения Сальери, по Станиславскому, не знает «никаких колебаний». Он «почувствовал черный замысел и отдается ему». Как «пуш[кинский] реал[ьный] мист[ицизм]» [[41](#_n_3_2_041)] понимает Станиславский это мгновение. В замечаниях к сцене отравления Станиславский дважды пишет о «пушкинском мистицизме», во второй раз добавляя, что он «реал[ьный]». Для Бенуа и Немировича-Данченко такое сочетание мистицизма с реальностью вряд ли было возможно достичь сценически. Станиславскому же казалось возможным, и если он не достигал его, то относил это к своей недоработке в роли.

Прослушав себе в помощь при работе над ролью чтение (не пение в опере Римского-Корсакова) Шаляпиным роли Сальери, Станиславский понял, что его холодное исполнение выявляет «красоты Пушкина». Холод Станиславскому мешал. Шаляпинское чтение убедило его в собственной теории о взаимоотношениях артиста с поэтом. Вывод вылился в емкий афоризм, в который стоит вдуматься, чтобы лучше понять Станиславского. Вот он: «Талант, как Шаляпин, умеет взять себе в услужение Пушкина, а бездарный сам поступает к Пушкину в услужение». Станиславский не хотел поступать в услужение {245} даже к такому поэту, как Пушкин. Поэтому «теория об обсеменении» Немировича-Данченко не казалась Станиславскому всемогущей, притом что всемогущей казалась своя «система».

Когда на одной из репетиций Немирович-Данченко увидел, что получается из «Моцарта и Сальери», он пометил в тетрадке для замечаний: «Наив[ный] натурализм. Эта вещь не может уместиться на одной страничке» [[42](#_n_3_2_042)]. Тоже афоризм, и если и в него вдуматься, станет понятно, сколь многого недоставало Немировичу-Данченко в сценическом воплощении пушкинского произведения. Из трех частей спектакля трагедию «Моцарт и Сальери» он считал занявшей последнее место в соревновании. «Самое опасное место спектакля — “Моцарт и Сальери”, где роль Моцарта в руках слишком юного актера, а Сальери Константину Сергеевичу решительно не удался», — писал он. Однако он оставался практически в стороне от попыток Станиславского овладеть ролью, как до премьеры, так и после нее. Он мало интересуется ими. В апреле 1915 года он пишет Бенуа, что «слышал» о том, что Станиславский на последнем спектакле добился успеха, но ценой измены своим творческим убеждениям, «путем ему самому глубоко несимпатичным». Немирович-Данченко собирался пойти посмотреть на это. Пошел ли — неизвестно, но если и пошел, то вряд ли увидел, потому что Станиславский не намеревался повторить «запрещенный» прием.

Станиславский и сам описал это приключение на одном из спектаклей, и описал его тоже для Бенуа. При этом он аттестовал себя как «актера с придурью», а свое описание нескончаемых терзаний в роли Сальери — покаянием перед Бенуа. Покаяние же есть признание ошибок. И до и после премьеры он считал свою работу в Сальери «сырой» и без «рисунка». «Что я играл… бог ведает, запинался в словах, почти останавливался», — признавался он. И все же из всей разбросанной в разных документах самокритики Станиславского вытекает, что он не столько терзался неустойчивостью трактовки образа, сколько своей чужеродностью ему. Именно в таком порядке: не образ чужд ему, а он сам чужд образу, никак не заживет в нем.

Ему нужно было что-то очень простое, чтобы ощутить себя в шкуре Сальери. Неожиданно он почувствовал себя «освобожденным», переменив предназначенные Бенуа для Сальери «белые штаны» на «какие-нибудь черные брюки и чулки». Обретя естественность, Станиславский осмелел и прочитал {246} роль «по-актерски — в полный тон, благо развязались и голос, и жесты». Вероятно, не запинаясь и без задержек. Публика ошалела вместе с ним, а Москвин в антракте примчался со словами одобрения.

Во второй раз Станиславский не собирался доходить «до такого срама». Он понимал, что теперь «остается одно: это самое оправдывать настоящим жизненным чувством». Он вернулся на круги своя. И опять перед ним встал неразрешимый вопрос слияния искусства переживания со стихотворной формой. В «Горе от ума» в роли Фамусова Станиславскому удалось достичь этого при возобновлении спектакля осенью 1914 года. Задача была проще, потому что в «Горе от ума» больше житейского, больше конкретного действия словом. Короче, «Горе от ума» — больше пьеса для актерской игры, чем маленькие трагедии Пушкина, которые скорее написаны ради поэзии, чем ради сцены. Сама сцена существует в них в воображении поэта и не требует обязательного присутствия зрителя.

Станиславский прекрасно сам описал свои трудности. «“Моцарт и Сальери”. Сжатость текста. Большие сложные переживания и перемещения между фразами <…>» — вот новая для Станиславского задача. Профессия актера вступает в противоречие с поэзией. Сценическая игра «требует паузы для перемены волнения. Стих паузы не допускает». Неразрешимо противоречие условий творчества: «Если идти по стиху — опережаешь чувство (не поспевает), и идут пустые слова. Чтоб наполнить их, надо нарушить стих».

Это объяснение было вполне достаточно Станиславскому. Он не связывал его с развитием литературы и искусства вообще, как, например, поэт Федор Сологуб. Неудачу пушкинского спектакля Сологуб объяснял пробелом в поступательном развитии искусства Художественного театра. По его мнению, сценическое незнание, что «существуют драмы и трагедии Александра Блока, Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова, Алексея Ремизова и других», — «отомстило за себя» [[43](#_n_3_2_043)]. Месть выразилась в том, что было забыто искусство чтения стихов. «Стихи, мне кажется, и испортили все дело, — писал Сологуб в рецензии на спектакль. — Для актера кажется ересью читать стихи, — он думает, что читать надо не по строчкам, а по знакам препинания. Стих обращен в лохмотья, — в лохмотьях двигаться неудобно» [[44](#_n_3_2_044)].

В тот период работы и над ролью Сальери, и над «системой» Станиславский пришел к неутешительному выводу: «Думаю, {247} что невозможно сразу пережить глубоко Пушкина и в этом глубоком переживании дойти до той легкости, которую требует воздушность стиха». В 20‑е годы память о пушкинском спектакле заставила Станиславского написать в «Моей жизни в искусстве» специальную главу: «Актер должен уметь говорить». Не сомневаясь, что играл Сальери «искренно» и «жил ролью правильно» (любопытно, что режиссеры нового поколения Ф. Ф. Комиссаржевский и В. Г. Сахновский восприняли это в его исполнении), Станиславский видел свою ошибку в одном невладении мастерством речи. А это — «целая наука, у которой должны быть свои законы». Потом Станиславский попытается науку о речи реформировать по «системе».

Немирович-Данченко, прочитав главу «Актер должен уметь говорить», подошел к делу с другой стороны. Он не считал причиной неудачи незнание законов речи. Он думал, «что роли, переживания, как и оперные партии, могут одному голосу подходить, другому нет, хотя бы даже эти голоса были одного порядка». Он считал, что роль Сальери просто не в «тембре» Станиславского. Иными словами, что в его голосе нет необходимой для трагедии окраски, а если говорить прямо — Сальери не его роль.

Немировичу-Данченко это было сразу ясно. Он писал Л. Я. Гуревич, что Станиславскому не сыграть Сальери. Он считал, что неудача его так глубока, что для пользы пушкинского спектакля надо бы исключить из него «Моцарта и Сальери». Немирович-Данченко этого не делает, потому что не считает «себя вправе обезнадеживать Константина Сергеевича добиться в этой роли удачи».

Станиславский еще надеется, что время и упорная работа приведут его к результату, потому что «невозможно сразу пережить» такую роль, как пушкинский Сальери.

Немирович-Данченко твердо знает, что трагические роли сейчас в Художественном театре играть некому. Леонидов «серьезно заболел и выбыл из строя трагических ролей», Качалов «настаивает не занимать его в подобных ролях», Станиславский «решительно отказывается». Эти причины вынудили Немировича-Данченко телеграфировать Леониду Андрееву об окончательной невозможности поставить его трагедию «Самсон в оковах».

Андреев засыпал Немировича-Данченко письмами. Ему, подавшему идею трагедийного репертуара для переклички с современностью, так горько было сознавать, что «Самсон» напрасно {248} был принесен в жертву маленьким трагедиям. Он читал, как их исполнение подверглось почти всеобщему жесточайшему отрицанию. Однако аргументы критики показались ему ошибочными. Он придерживался другой теории взаимосвязи трагического с направлением искусства МХТ. Мнение его субъективно и оригинально. Андреев доказывал, что не Художественный театр не годится для Пушкина, как думают все, а наоборот: Пушкин не годится для Художественного театра. Андреев даже построил свою теорию, что Пушкин «не психолог, как Шекспир», что у него «не чувства, а платоновские *идеи* чувств». «И вопрос теперь о том: захочет ли театр, т. е. Вы, — писал он Немировичу-Данченко, — отказаться от “правды” или нет, если отказаться, то “Самсон” должен быть выброшен, если же Вы хотите *продолжать*, то “Самсон” даст Вам как раз то, чего не дал Пушкин, хотя он, сознаюсь, значительно талантливее меня».

Как и Андреев, другой свидетель провала, Федор Сологуб, тоже не отказывал Художественному театру в возможности развития и робко надеялся: «Быть может, Пушкин увлечет его в мир поэзии» [[45](#_n_3_2_045)]. Но Художественный театр отнесся к себе строже всех. Он наказал себя постом и молитвой. Пост составил облегченный репертуар из «Осенних скрипок» Сургучева и «Будет радость» Мережковского, а молитву — неотступное следование Станиславского и его студийцев в направлении «системы».

По этому поводу Немировичу-Данченко приходится глотать упреки Андреева в отступничестве: «Ваша одинокая борьба за меня была и осталась гласом в пустыне; кончилось так, как и должно было кончиться — позиции сданы, и на месте андреевской “Мысли” воцаряются “Осенние скрипки”. Плохо».

Немирович-Данченко и сам думал, что плохо, однако упрека не заслуживал. «Осенние скрипки» попали в Художественный театр не по его выбору. Пьесу порекомендовала Станиславскому М. Г. Савина. Немирович-Данченко не был очарован пьесой («водица с лимоном и сахаром» [[46](#_n_3_2_046)]) и отказался ее ставить, согласившись только иногда присматривать за ходом репетиций Лужского и Мчеделова. Он писал Андрееву: «То, чем я сейчас занимаюсь, — резко наперекор моим желаниям, как никогда резко». Гуревич он писал, что «Осенние скрипки» ставятся «против» его «желания».

За восемнадцать дней до премьеры пушкинского спектакля в прессу проникли слухи о совещании дирекции Художественного театра, на котором произошел спор. День премьеры {249} был уже анонсирован, а Станиславский возражал, что спектакль не готов. С ним не соглашались, но он настоял на своем. Немирович-Данченко предвидел такой оборот дела. Еще зимой он боялся, что угроза убытков и косность в репетициях заставят его выпустить «Скрипки» раньше пушкинского спектакля, что было бы серьезным просчетом в идейности репертуара. Теперь, когда острый момент наступил, он пошел на продление работ над пушкинским спектаклем.

«Как можно говорить что-нибудь против театра, если он задерживает премьеру, потому что постановка недостаточно созрела?!» [[47](#_n_3_2_047)] — успокаивал он Леонида Андреева, заподозрившего «что-то очень неладное» [[48](#_n_3_2_048)]. Немирович-Данченко отрицал и то, что Станиславский один был против премьеры, объясняя, что это — общее решение, а газеты напечатали «совершенный вздор» [[49](#_n_3_2_049)]. Финансовый выход нашли в том, что продлили московский сезон.

И все же Немирович-Данченко всеми силами старался удержать участников от попыток начать работу сначала, осложняя ее новыми задачами. Ему пришлось отговаривать Бенуа от режиссерски непрофессионального редактирования постановки перед премьерой: «Режиссер должен растаять в душах исполнителей, а тут он опять навалится на них и они опять будут связаны памятью о его требованиях».

Бенуа, обиженный тем, что ему не дали «попрактиковаться» [[50](#_n_3_2_050)] в режиссуре, что было бы полезно не только ему самому, но и Художественному театру, хотел переделок, потому что не находил в постановке своих решений. При этом он все же понимал свою особенность: «<…> мне трудно режиссировать то, что не я сам “создаю картинным образом” — ведь все же я как-никак живописец» [[51](#_n_3_2_051)]. Эта его особенность была непреодолимым препятствием для его работы с актерами Художественного театра. Нельзя было их вводить в живописную картину, как бы талантливо задумана она ни была. Это совсем другой метод работы.

Отвергая претензии Бенуа на режиссуру, Немирович-Данченко писал Стаховичу: «<…> сила Художественного театра всегда была в том, что ставящий пьесу режиссер — *первое* лицо в постановке» [[52](#_n_3_2_052)]. Поэтому невозможна была бы и та исключительная роль Бенуа в Художественном театре, идущая от его творческой индивидуальности художника-постановщика. Немирович-Данченко впрямую заявил Стаховичу, хотевшему расширить влияние Бенуа в МХТ: «Такие режиссеры, как Станиславский, а большею частью и как я, не терпят самостоятельной {250} власти художника. Он должен подчиняться общему замыслу. А Бенуа не пойдет подчиняться, да еще облаченный властью директора» [[53](#_n_3_2_053)]. Немирович-Данченко не мог допустить в будущем «драки» между ними или хотя бы повторения той «чепухи» [[54](#_n_3_2_054)], какая была на пушкинском спектакле. Это было внутритеатральное решение.

Вне Художественного театра Станиславский и Немирович-Данченко не стали распространяться о практике своего режиссерского общения с Бенуа. Когда газета «Раннее утро», возбужденная пессимистическими отзывами критики о пушкинском спектакле, решила посвятить этой теме специальный материал, взяв интервью у А. И. Южина и Ф. Ф. Комиссаржевского, Станиславский и Немирович-Данченко «от беседы по этому поводу уклонились» [[55](#_n_3_2_055)].

Немирович-Данченко все-таки угрызался совестью, что «предвидел» и «допустил» катастрофу пушкинского спектакля. Правда, он утешался по старому рецепту: эта катастрофа полезна, так как облегчает поставить «диагноз» заболевания и вообще она «наполовину являемся недоразумением». Его волновала не внешняя сторона неудачи, а внутренняя, связанная с угрожающим засилием «системы» Станиславского в противовес идее общественного служения.

В такие минуты Немировичу-Данченко «становится противным Художественный театр» со своими «прекрасными спектаклями» — «тургеневским, гольдониевским и т. д. и т. д.», — умиротворяющими благополучную часть общества. Поэтому он не поощрял выступления Бенуа со статьями в петроградской газете «Речь». Бенуа защищал пушкинскую постановку[[25]](#footnote-26). После первой статьи Немирович-Данченко написал Бенуа, предостерегая его от второй. Запретить он не мог и потому полагался на тактичность «пера» и «мысли» Бенуа.

Бенуа беспокоился, как переживает ругань прессы и личный провал в Сальери Станиславский. С одной стороны, ему было жаль Станиславского, с другой — он надеялся, что критика принесет ему пользу, раскроет то, о чем они с Немировичем-Данченко говорили, «дважды намеками за последнее {251} время» [[56](#_n_3_2_056)]. «Против этого я ничего не имею, лишь бы это не отразилось на моих добрых отношениях с Константином Сергеевичем, — писал он Немировичу-Данченко. — А впрочем, “я никого в Мадрите не боюсь” и в конце концов я скорее сейчас чувствую себя превосходно, ибо ощущаю после долгого времени “упоение в бою”» [[57](#_n_3_2_057)].

В статьях Бенуа объяснял читающей публике, что вошел в условия игры Художественного театра, принял его творческое credo и задачи. Согласился он и с тем, что к актерам Художественного театра нельзя применить «системы режиссерского насилия» [[58](#_n_3_2_058)]. «Настоящей нашей задачей в конце концов представилось нам не создание из пушкинских драм изящного и “легкого” зрелища, а нечто такое, на что, повторяю, один лишь Художественный театр и способен — так сказать, “оживление Пушкина”» [[59](#_n_3_2_059)], — писал он. Бенуа призывал судить спектакль по законам, по которым он был поставлен, однако же слегка иронизируя над ними.

Бенуа защитил работу Станиславского в Сальери, которую «близорукие критики» [[60](#_n_3_2_060)] не восприняли. А между тем Станиславский, по его наблюдению, на сей раз не требовал от себя «характерности», а искал «дум и чувствований Сальери» [[61](#_n_3_2_061)]. Бенуа описал портрет играющего Сальери Станиславского: «Медленно вползает Сальери на ту проклятую гору, на которой он призван совершить страшную жертву Дьяволу, и это восхождение так тяжело, так убийственно тяжело, что, когда он уже наверху, когда жертва принесена, этот сильный человек не выдерживает и “плачет, как баба”, как ребенок, на минуту принимая “кровавые” слезы за выражение радости, облегчения… Жутким, до физического страдания жутким выходит этот момент у Станиславского, ибо перевоплощение у него полное <…>» [[62](#_n_3_2_062)]. Портрет призван склонить читателя к одобрению труда Станиславского и вместе с тем в нем волей-неволей просвечивает что-то отталкивающее от него.

Так и есть. Бенуа не может хвалить труд Станиславского, потому что его игра ему не нравится. Просто он считает, что есть две истины: одна — для читающей публики, другая — для посвященных и утонченных ценителей, из числа которых он сам. Из них же и Дурасова, которой он доверяет эту тайну: «<…> не думайте, что я кривлю душой, восхваляя Станиславского», в его исполнении лишь — «недостаточно правды» [[63](#_n_3_2_063)].

Реакция на статьи Бенуа получилась обратная его задаче. «Новости сезона» назвали их «самовосхвалением Бенуа» [[64](#_n_3_2_064)]. {252} Леонид Андреев отзывался: «Кстати, его статьи в “Речи” верх нетактичности и, кроме вреда, ничего театру не принесут». В первом он, кажется, был прав, а во втором нет — никакого вреда от статей не последовало. МХТ превыше всего ставил собственное мнение о своем искусстве. «Художественного скита» никто не отменял.

Станиславский поблагодарил Бенуа за первую статью, где тот давал предварительный общий взгляд на постановку. Она ему «очень понравилась». О второй, где разбирается его игра, он ничего не написал. Станиславскому было от чего страдать помимо собственного недовольства собой. На премьере его освистали. Наутро об этом писали в газетах. Пусть он утешал себя тем, что это был свист «какого-то футуриста». Все-таки и оно малоприятно.

Критик А. Койранский, писавший, отталкиваясь от статей Бенуа, считал, что в неудаче пушкинского спектакля и особенно «“Моцарта и Сальери” виноват один Станиславский, которому Бенуа пришлось давать отвечающий ему бытовой фон. На фоне же “херувимской” рафаэлевской стихии» [[65](#_n_3_2_065)], какой Бенуа мог бы отвечать Пушкину, Станиславский провалился бы еще разительнее. «В этом убеждении Бенуа предоставил в распоряжение театра не свой личный вкус художника, а эклектизм эрудита, он как бы принес театру ключи от всех музеев, но предварительно запер на ключ собственную мастерскую» [[66](#_n_3_2_066)], — образно писал Койранский о драматизме сотрудничества Бенуа с руководителями МХТ применительно и к Мольеру, и к Гольдони, и к Пушкину. Ему, Койранскому, казалось, что если из этого сотрудничества извлекут урок, то у него есть будущее. Тут он ошибся, потому что отличия были коренные.

Ближайший пример тому — «расхождение с Бенуа на пьесе Островского “Волки и овцы”», выбранной Станиславским и Немировичем-Данченко для следующего сезона. Бенуа оценил, что она отлично подходит Художественному театру по всем статьям, но не считал, что эта пьеса может быть предметом искусства, обнажая «под видом “милой шутки”» — «грязь» и «мрак» [[67](#_n_3_2_067)] жизни. «Как можно в этом копаться, — спрашивал он, — и разве то наслаждение, которое получается от подобного копанья, не разврат?» [[68](#_n_3_2_068)] Бенуа отступал: «Не знаю, чужд и даже противен мне Островский — самая душа его искусства» [[69](#_n_3_2_069)].

Несомненно, будучи гордым человеком, Бенуа не был равнодушен к разладу с Художественным театром. Он переживал {253} свою ненужность ему, что, очевидно, совершенно не переживали Станиславский и Немирович-Данченко. Но Бенуа не собирался из-за разницы вкусов порывать с МХТ. Даже неприятный осадок от последних весенних разговоров со Станиславским и Сулержицким все-таки не убивал в нем маленькой надежды на контакт. В конце лета и начале осени 1915 года он написал два миролюбивых письма Станиславскому, предлагая «придумать новый “modus vivendi”» [[70](#_n_3_2_070)] их сотрудничества на предстоящем свидании.

Свидание состоялось, но ничего, кроме облегчения личных отношений, не принесло. Бенуа уехал в Петроград. Оттуда он продолжал время от времени писать Станиславскому в последующие годы, доказывая, что они «союзники» в самом главном — в «честной воле к правде». Постепенно душевная рана Бенуа затягивалась, и он обрел иронический взгляд на прошлое. В феврале 1917 года он заносчиво писал Лужскому: «<…> временами я даже спрашиваю себя, да было ли это все, да был ли я в Художественном театре, да был ли я так забран им, что, казалось бы, жизнь готов был за него отдать, да существует ли вообще этот театр и стоит ли ему придавать столько значения!» [[71](#_n_3_2_071)]

Меньше всего хотелось бы, чтобы трехлетняя история сотрудничества Станиславского, Немировича-Данченко и Бенуа, как она развивалась внутри театра, оставила впечатление закулисной интриги. Надо понять, что виной сложных отношений была несовместимость художественных убеждений и что по богатству проблем это сотрудничество являло одну из красочных страниц истории МХТ. Все трое много вынесли для себя из этого опыта.

«Продолжаю и сейчас быть уверенным в том, что при большой свободе я бы учредил “2‑й период” в жизни Художественного театра, наверное, уже не менее славный и значительный, нежели первый. <…>Я принужден был прямо бежать, говоря без преувеличения, спасая так свою жизнь и свое искусство. И как сейчас мне хорошо!» [[72](#_n_3_2_072)] — виделось Бенуа.

«Буду действовать сам в своих постановках, как понимаю, и, может быть, мне удастся на деле скорее натолкнуть на размышления, чем путем теоретических убеждений», — настраивал себя Немирович-Данченко.

«Я ведь только об этом и думаю в своей “системе”: как бы добраться до возвышенных чувств и красоты, но только не через красивость и не через сентиментальность, надрыв и штампы. Если мне на моем веку удастся положить первый камень, {254} солидный и устойчивый, я сочту себя счастливым и поверю, что наши внуки увидят того актера, о котором я мечтаю», — стремился к своей синей птице Станиславский.

Поистине, прав оставался Немирович-Данченко, писавший о столбе и трех путях от него.

## Глава третья Немирович-Данченко за веротерпимость — «Остановка» и ее причины — Примиряющий план — Работа «студийным порядком» — Расчеты со студией — «Новое звено» сотрудничества — Студия не с театром — «Будет радость» — Прием Мережковского в МХТ — «И пошли споры!» — Мережковский против Чехова — Отклонение «Романтиков» — «Король темного чертога» — Веротерпимость не понимают — Над пропастью?

Уже несколько лет мечтая о «бессрочности» Товарищества Художественного театра, Немирович-Данченко понимал, что для этого должны быть найдены и другие подходы к творчеству. На новых началах следовало строить отношения со Станиславским. Немирович-Данченко постепенно приобрел опыт того, что всякий, даже самый честный и глубокий анализ художественных противоречий между ними не способствует сближению. Выяснилось, что единственный залог бессрочного будущего театра — терпимость к имеющейся художественной розни.

Он уже больше не опасался ее вреда для театра. То, что казалось ему в прошлом препятствием и недостатком, он решительно обратил теперь в достоинство. И это было самое мудрое, что можно было сделать. «Надо поверить в значение нашей розни, в ее полезность и дорожить этим, дорожить благородно, поддерживать наше уважение друг к другу, удерживать, если мы сами в наших художеств[енных] столкновениях заходим за пределы» [[1](#_n_3_3_001)] — такова формула его новой программы. Она должна была быть доведена до всех и принята всем театром. Посвящение в нее, агитация за нее шли параллельно разработке бессрочного договора. (Похожий подход, но уже по другим причинам — идеологическим — будет проводиться в жизнь советскими властями в 1936 – 1938 годах.)

Немирович-Данченко прямо поставил театр перед выбором между «веротерпимостью или единством веры» [[2](#_n_3_3_002)]. Он сделал это на двух заседаниях, 14 и 18 февраля 1916 года, собрав {255} директоров, Совет и представителей вкладчиков. «Если администрация Т[еатра] утверждает единство веры, она заранее определяет театр на такую резкую определенность физиономии, лика театра, при которой не пробиться другим верам, — объяснял он угрозу искусству при таком фанатизме. — А в противоположном случае требуется в особенной степени то, о чем я говорил выше — уважение к труду других» [[3](#_n_3_3_003)].

Стоило только с точки зрения взаимоуважения и веротерпимости взглянуть на последние спорные примеры, как они представали даже в благотворном значении. Можно было уже не объяснять, как это было обычно, нехваткой репетиционного времени ошибки пушкинского спектакля, «Гамлета», «Месяца в деревне» и «Хозяйки гостиницы», «Екатерины Ивановны» и «Осенних скрипок». Вооружившись веротерпимостью, можно было на этих примерах говорить о разных творческих подходах, раз и навсегда отказавшись от попыток запретительства того, что не нравится одной из сторон. Немирович-Данченко подчеркивал, что было бы «грубой ошибкой ставить препоны таким пониманиям, какие вкладывали Крэг или Станис[лавский]» [[4](#_n_3_3_004)] в сценическое воплощение «Гамлета». Этот спорный, тяжелый для исполнения спектакль способствовал общему прогрессу Художественного театра.

Было и еще одно, гарантирующее безопасность веротерпимости обстоятельство. «Художественная рознь» возникла в недрах художественного родства. Сколь остро она ни воспринималась, она не в силах была разрушить родственность уз. «Корни искусства нашего установлены. И потому мы не можем быть мейерхольдовцами или таировцами» [[5](#_n_3_3_005)], — успокаивал Немирович-Данченко. Он обращал внимание на то, что из этих корней порой вырастают непохожие плоды и что невредно во вкусе их разобраться.

Вот и после пушкинского спектакля нельзя было оставить без решения проблему, стоит или нет учиться играть Пушкина. «Этот вопрос можно решать и отрицательно, как это ни ужасно для поклонников Пушкина» [[6](#_n_3_3_006)], — говорил Немирович-Данченко. Он предупреждал, что прогрессивное желание овладеть поэзией Пушкина, а за ним и других поэтов повлечет за собой необходимость на иных началах воспитывать артистов, а это в свою очередь вызовет «цепь столкновений с господствующим направлением театра» [[7](#_n_3_3_007)].

Сейчас воспитание и художественное направление зависело от Станиславского с его Студией и «системой». В конце прошлого сезона 1914/15 года под влиянием Немировича-Данченко {256} театр решил оставить эту область в компетенции Станиславского. Не отменяя этого и надеясь, что они со Станиславским умеют ценить то, что в спорах получают друг от друга, Немирович-Данченко позволил себе раскритиковать утвердившийся прием актерского воспитания. Он считал неправильным воспитывать беспредельное раскрепощение актерской индивидуальности ради искреннего переживания, как это делает Станиславский. Он заявил, что сам не только не последует этому приему, но будет бороться с ним. В своих постановках он ни за что не откажется от «насилия над индивидуальностями, каким бы *именам* они ни принадлежали» [[8](#_n_3_3_008)]. Благородный штамп исполнения Немирович-Данченко предпочитал искренности мещанской морали и прочему невежеству раскрепощенного переживания.

Но и эти крайние точки зрения не должны быть, по мнению Немировича-Данченко, «предметом розни в театре» [[9](#_n_3_3_009)]. Чтобы гасить рознь, Немирович-Данченко прибегает даже к такой мелочи, как редактирование протокола заседания от 18 февраля 1916 года. В протоколе с именем Станиславского связано наблюдаемое в театре «правение» [[10](#_n_3_3_010)], воцарение будничности искусства, разочарование в Студии, «где царит глубоко натуралистическое направление К. С. Станиславского» [[11](#_n_3_3_011)]. Немирович-Данченко оставляет всю критику, но имя Станиславского вычеркивает. Тем самым в неблагополучии виноват не Станиславский, а его ученики, узко его учение понимающие.

Впрочем, никаких следов, что Станиславский читал этот протокол, не осталось. Из двух собраний, 14 и 18 февраля 1916 года, он был только на первом и высказался за немедленную работу над новой постановкой. Вероятно, он, как всегда, думал, что чем меньше выяснять неудовольствия друг другом, тем лучше. Под влиянием ли провозглашенного Немировичем-Данченко курса веротерпимости или самостоятельно, но он через некоторое время записал четыре тезиса, с которыми собирался выступить перед аудиторией московских театральных деятелей: «1) Нельзя спорить об искусстве. 2) У каждого свое искус[ство]. 3) Никогда еще никто никого не убеждал. 4) Нужна терпимость». Соответственно он собирался себя вести перед аудиторией: «Вхожу на трибуну не чтоб спорить, а чтоб сказать свое мнение, выполнить долг. Оставляю без ответа выпады». Эту выдержанность он считал самой разумной и достойной. В Художественном театре требовалось то же.

{257} Чтобы Художественный театр разобрался в своих внутренних проблемах, Немирович-Данченко на собрании 18 февраля 1916 года предложил сделать «остановку» [[12](#_n_3_3_012)]. Она заключалась в том, чтобы после только что, 3 февраля, состоявшейся премьеры «Будет радость» в последующем сезоне новых постановок не давать. Два обстоятельства приводили к этому.

Первое — наблюдаемое равнодушие публики к новинкам и ее приверженность к классическому Художественному театру: к «Царю Федору Иоанновичу», «На дне» и пьесам Чехова. «Остановка» нужна для того, чтобы укрепить этот репертуар. Немирович-Данченко ссылался на мнение Станиславского, что «Чехов все еще остается важнейшей ценностью» [[13](#_n_3_3_013)] Художественного театра и его спектакли надо окружить первостепенным вниманием. Сам же Немирович-Данченко шел дальше, отмечая прогресс исполнения чеховских спектаклей: актеры в них переступили некий рубеж от бытового к трагическому. Если только понимать трагизм в особенностях души русского человека, как его определяет Бердяев. Немирович-Данченко в этом смысле очень заинтересуется появившейся в «Утре России» 8 июня 1916 года статьей Бердяева «О политической эстетике». В ней он обнаружит «близкие» себе суждения о том, что при «переживании трагизма» русский человек не доверяет внешней форме — пафосу и «драматизации жизни». «Он не выносит никакой риторики, — писал Бердяев. — Только внутреннюю красоту души принимает он». Созвучно этому Немирович-Данченко предлагал «восстановить» в старом репертуаре «зерно духовное» [[14](#_n_3_3_014)], ослабевшее с годами, и для этого приставить к каждому спектаклю наблюдающего режиссера.

Второе — «остановка» естественна, потому что выявилась полная потеря целей при выборе репертуара. Перебрав кучу пьес, от «Царя Эдипа» и «Леса» до «Грозы» и «Маскарада», перебрав Гоголя, Шекспира, Метерлинка и опять Леонида Андреева с его «Самсоном в оковах», ни на чем не смогли остановиться. И все это оттого, что в своем творческом постоянстве дошли, как говорил Немирович-Данченко, «до того предела, когда актер и в особенности режиссеры становятся глухи к какой-то огромной области сценического творчества, требующего совсем иных подходов, чем наши, — до того предела, когда актер и режиссеры утрачивают способность свободного восприятия всяких форм искусства, кроме своего собственного, выношенного 10 – 15 годами» [[15](#_n_3_3_015)].

{258} Не оправдались надежды воспитать собственного, близкого направлению МХТ драматурга. Немирович-Данченко теперь понял, что такие надежды ошибочны. Так случилось, потому что искусство театра «частично уже очутилось в таком положении» [[16](#_n_3_3_016)] отсталости от литературы, когда оно оказывается «не пригодным» [[17](#_n_3_3_017)] воспитывать драматурга. Пример — Леонид Андреев. Сколько его ни настраивали на желаемый творческий лад, а перед его последней пьесой обанкротились, не имея для ее постановки художественных средств.

Для выхода из репертуарного «тупика» [[18](#_n_3_3_018)] Немирович-Данченко предложил, наконец, отменить все многочисленные критерии к отклонению пьес, кроме одного: если пьеса всем единодушно неинтересна. В иных случаях, опираясь на веротерпимость и уважение творческой свободы друг друга, надо пробовать ставить.

Набрасывая план творческой жизни в период «остановки», Немирович-Данченко заботился о том, чтобы он примирял желания всех и в первую очередь Станиславского и свои собственные. По этому плану Станиславский продолжал только что начатую постановку «Села Степанчикова», хотя Немирович-Данченко и не ждал от нее никаких открытий. Он писал, что «Село Степанчиково» в смысле направления поисков планируется «в порядке всех бывших» [[19](#_n_3_3_019)] работ театра, иными словами, топтания в границах «системы». Не называя себя, но явно для себя он выбрал пьесы, где могли бы осуществиться его театральные идеи, восполняющие те проблемы, которыми никак не хочет заниматься Станиславский. По его мысли, «специальная режиссура» [[20](#_n_3_3_020)] андреевского «Самсона в оковах» могла бы противостоять будничному натурализму, культивируемому «системой», а «новое» [[21](#_n_3_3_021)] в «Розе и Кресте» Блока подвело бы к задачам поэтического театра.

«Если же мой план принят, — предполагал Немирович-Данченко, — то потребуется не иллюзия, не “очистка перед солнцем”, а проведение в жизнь опытов властной рукой» [[22](#_n_3_3_022)]. План был принят, исключая, конечно, «Самсона в оковах». Немирович-Данченко потребовал оглашения периода «остановки» в прессе для заблаговременного предупреждения держателей абонементов перед новым сезоном. Это было исполнено на страницах «Русских ведомостей» 25 февраля 1916 года. Кто не хотел иметь абонемент без премьер, мог получить обратно деньги.

Примиряющий план содержал одну новацию, которая должна бы обрадовать Станиславского. Немирович-Данченко {259} вспомнил, что Станиславский давно предлагает всем желающим репетировать и показывать самостоятельные работы. «Это превосходный и наилучший путь» [[23](#_n_3_3_023)], — соглашается он с ним, особенно в период «остановки» и репертуарной нерешительности. Сейчас Немирович-Данченко не прочь организовать отдел подобных проб, но с условием твердого руководства. Станиславский очень поддержал этот путь работы, получивший у них название «студийного». Он предлагает «студийным порядком» вводить на сцену новые пьесы: «Розу и Крест» Блока, «Романтиков» Мережковского.

В конце лета 1916 года Немирович-Данченко, описывая положение дел в МХТ Леониду Андрееву, сообщает о введенном в практику методе работы «студийным порядком». Его, кажется, уже не беспокоит, что у него нет обычного железного расписания сезона по месяцам и дням и что неизвестно, какая из пьес обгонит другие. Важно, что актеры сами репетируют «Короля темного чертога» Тагора, «Маринку» Волькенштейна и розданы роли во «Флорентийской трагедии» Уайльда. Его не смущают странные режиссерские альянсы: Бутовой с Германовой для постановки «Короля темного чертога», Вишневского с Гзовской — для «Маринки». Так же Немирович-Данченко сохраняет спокойствие к полной неопределенности, какая пьеса готовится для какой сцены — Художественного театра или Студии. Он допускает всю эту неразбериху потому, что вступил на путь веротерпимости. Стабильность Художественного театра в период «остановки» кажется ему несокрушимой при опоре на старый, испытанный репертуар.

Станиславского радовал размах начатых работ. Он подсчитал, что «работают усиленно» над десятью пьесами, дополняя названные Немировичем-Данченко теми, которые готовились в студиях (ведь их было уже две, и они различались по названиям как Первая и Вторая) «Двенадцатая ночь», «Дочь Иорио», «Росмерсхольм», «Зеленое кольцо», «Жар-птица», «Том Сойер». Ему хотелось, чтобы Немирович-Данченко больше верил в силу Студии и согласился на простейшее устройство ее взаимоотношений с театром: «Все ясно, все знают, что я отвечаю за студию, а Вы — за театр, и нет ложного положения». Он предлагал наладить такой же простой механизм их собственного сотрудничества: «Освободились актеры в Художественном театре и хотят играть у меня — отлично! — “С участием таких-то такая-то пьеса!” <…> Нужен вам актер — вы пришли ко мне».

{260} Весной и летом 1916 года вопрос, как театру быть со Студией, стал неотложным. Если можно было до бесконечности вести теоретические выяснения художественной стороны вопроса, то финансовая сторона не терпела отсрочки. В конце 1915 года Ревизионная комиссия вписала в протокол, что она не понимает финансовых отношений театра со Студией, что долг Студии не погашается, а растет. В мае 1916 года Ревизионная комиссия повторила свое замечание, адресовав его Совету Товарищества и обвинив его в том, что он не берет процентов с долга Студии, в то время, как берет его с других должников. Стахович очень рассердился по этому поводу. «Недопустимо и неприлично» [[24](#_n_3_3_024)], — писал он Немировичу-Данченко о том, что студийный вопрос столько времени не решается. Он объяснял это оттягивание тем, что все боятся Станиславского, а Станиславский боится всех, хотя не возражает, чтобы для обсуждения сошлись представители театра и Студии.

Примирение интересов и веротерпимость не на словах, а на деле требовали более тесного контакта со Студией. Немирович-Данченко обещал Станиславскому, что театр возьмет на себя бухгалтерское обслуживание Студии, и дал соответствующее поручение Румянцеву. В рабочей тетради Немировича-Данченко есть запись о том, что Художественный театр вбирает Студию в себя как часть своего организма. Этот общий организм сконструирован так: «Материальные отношения со Студией. Все лица театра делятся на следующие группы: 1. Труппа. 2. Студийцы. 3. Кандидаты» [[25](#_n_3_3_025)]. Студия приносит доход театру своими спектаклями, участием студийцев в спектаклях МХТ, повышенными ценами, если актеры МХТ играют в студийных спектаклях. Немирович-Данченко прогнозирует этот доход и приходит к выводу, что театр даже заинтересован, чтобы Студия играла побольше спектаклей. Из утопического плана Станиславского разделения на два театра Немирович-Данченко берет его финансовое устройство, используя его на объединение Студии с театром. Теперь он понимает, что это выгодно.

Станиславский доволен произошедшей переменой. Он спешит порадовать ею тяжелобольного Сулержицкого: «Студию признали и в правлении театра и хорошо относятся к ней». Пишет он и о том, как устроилась материальная сторона: «Студийцы нормировали свое жалованье. Чего недостает до нормы, сравнительно с тем, что они получают в театре, будет ими получаться из доходов Студии».

{261} Однако художественная сторона сотрудничества Студии с театром так же просто не регулируется. Станиславский с пристрастием оберегает Студию от дурного влияния театра. Возобновление «На дне» в качестве репертуара для состоятельных беженцев становится полем маленького сражения. Станиславский возмущен падением творчества в этом спектакле. Придя на репетицию, он «почувствовал себя в Царевококшайске». Ему кажется, что все «освинели» [[26](#_n_3_3_026)] в штампах. Нарочито устроив скандал, он уехал с репетиции. Он не разрешил студийцам участвовать в этом спектакле, дабы они не пребывали в атмосфере косности. «От одного такого спектакля идет насмарку целая годовая работа Студии», — говорил он Немировичу-Данченко.

Немирович-Данченко тяжело вздыхал, пытался объяснить письменно, что и сам не очень за возобновление «На дне», но материальные интересы заставляют. Распалившись спором, он уже горячо доказывал, что вреда и порчи никому не будет, что назначенные играть студийцы давно искушены участием в спектаклях театра. И самое главное — он не верил в абсурдную идею, что «в Студии легче отделываться от штампов», чем в театре, потому что у нее есть собственные штампы. Бессонной ночью, утомившись дальше спорить со Станиславским на бумаге, он бросил письмо недописанным.

Перемирие было достигнуто иначе: посланная за Станиславским из театра «погоня» уговорила его сменить гнев на несколько «усиленных репетиций». И вот уже в антракте спектакля «На дне», на котором присутствует сам Горький, Станиславский описывает свою победу Сулержицкому.

Немирович-Данченко не видит в дополнительных репетициях никакой пользы. Для него это, скорее, очередная уступка капризу Станиславского.

Несмотря на то, что разыгравшаяся история снова доказала Немировичу-Данченко, как выделяет Станиславский Студию из театра вместо того, чтобы приучать ее служить театру, он продолжает укреплять ее положение внутри МХТ. Он считает, что студийный способ подготовки спектаклей и смешение актеров и студийцев в общих спектаклях являются «новым звеном» [[27](#_n_3_3_027)] в его сотрудничестве со Станиславским. Он даже объясняет это студийцам.

Формально единство Художественного театра со Студией было закреплено. По существу же это единство не состоялось. Станиславский своим влиянием мог бы его обеспечить, но не делал этого, не прибегал к нажиму на студийцев. Вероятно, {262} потому, что в глубине души не верил в возможность творческого единства, не верил в единый уровень владения его «системой». Как ни парадоксально, единство более него поддерживал Сулержицкий, хотя театр считал его для себя почти потерянным из-за его увлечения Студией.

Сулержицкий скончался 17 декабря 1916 года. Сезон 1916/17 года фактически начался уже без него, и было ясно, что болезнь его неизлечима. Станиславский писал Немировичу-Данченко, что отвечает за Студию, но тот в это не поверил. Он склонялся к мнению Массалитинова: «Сулержицкого в “Студии” недооценивают. Нынешний год без Сулер[а] очень покажет способность студии управляться самостоятельно» [[28](#_n_3_3_028)].

Студия показала, что может «управляться самостоятельно». Неоцененность Сулержицкого и его отсутствие сказались в другом. Как вспоминал А. Дикий: «Со смертью Сулержицкого оборвалась последняя ниточка, связывавшая Студию с Художественным театром». Он писал, что еще сохранялась формальная связь — статус Студии при театре, но не было уже душевной связи. Так ощущал ситуацию изнутри студиец Дикий.

«Студийный порядок» работы над спектаклем тоже не привился в Художественном театре. Ничего не вышло из «Маринки», «Короля темного чертога», «Флорентийской трагедии». Более повезло работам, начатым самой Студией. Книппер-Чехова и Леонидов сыграли в студийном «Росмерсхольме» в 1918 году, который Вахтангов ставил с задачей, «чтобы актеры импровизировали весь спектакль». Книппер-Чехова играла Ребекку, ту же роль, что и в спектакле МХТ в 1908 году, а Леонидов — новую для себя роль Бренделя. Вахтангов добивался от них как бы обнаженной игры по «системе» без всяких поисков внешней характерности. Все же событием ни для Студии, ни для прославленных артистов эта работа не стала. Тем более она не закрепила прием создания постановок «студийным порядком».

Ожидая возможности поставить «Романтиков» Мережковского, Немирович-Данченко надеялся, что и тут скажется реально «новое звено» сотрудничества со Станиславским. «Новое звено» не означало попытку возрождения совместной режиссуры. Оно означало лишь сближение методов, идущих от одного корня. Беседы о пьесе Мережковского могли бы помочь преодолеть «мелочный натурализм» поисков Станиславского, подняв задачу на более высокий уровень. Немировичу-Данченко чудилось, что Художественный театр стоит перед {263} «утверждением таких сценических переживаний, в которых искренность и простота направлялись бы в сторону возвышенных чувств и идей». Случись оно так, он считал бы сближение достигнутым. Но прежде читки «Романтиков» и беседы о них Немирович-Данченко разочаровался в самом Мережковском как материале для подобного эксперимента.

Около года Художественный театр не решался приступить к его пьесе «Будет радость». Сомневаясь в сценичности драматургии Мережковского, Немирович-Данченко взялся руководить режиссерами постановки Мчеделовым и Лужским. Мережковский в дело постановки не вмешивался и дал Немировичу-Данченко carte blanche на редактирование пьесы.

Переписываясь с Немировичем-Данченко о пьесе, он объяснил, что цензурные соображения не позволили ему до конца обнажить революционный смысл образа курсистки Кати, прототипом которого была «покойная невеста Егора Сазонова, убийцы Плеве» [[29](#_n_3_3_029)]. Мережковский был на редкость покладистый автор и даже не приехал на премьеру. Увидев спектакль на двадцать третьем представлении (спектакль всего-то прошел тридцать восемь раз), он пришел в восторг, «щедро» раздавал «похвалы и благодарности» [[30](#_n_3_3_030)]. Он ничуть не усомнился, что Немирович-Данченко сделал акцент не на том, что курсистка Катя возвращается в революцию, «хотя и не в старую, а какую-то новую — под знаком религии» [[31](#_n_3_3_031)], а выявил линию «большой, полной, чистой, девственной любви» [[32](#_n_3_3_032)] ее к студенту-медику Федору. В самом театре, например, Леонидову было видно, что Немирович-Данченко «исказил автора» [[33](#_n_3_3_033)], а Лужскому — что исполнители, «наслаждаясь своей простотой», не нашли «будничного нерва, который приводит людей иногда к драме, м. б., даже к трагедии» [[34](#_n_3_3_034)].

Когда Мережковский в мае 1916 года смотрел «Будет радость», Немировича-Данченко в Москве не было, и все авторское расположение досталось Станиславскому. Немирович-Данченко в это время лечился в Крыму от бронхита. Мережковского принимали в МХТ по-царски: возили в автомобиле, в антрактах угощали чаем с сухими пирожными. В доме Станиславского ему, З. Н. Гиппиус и Д. В. Философову был дан обед, а в доме Стаховича — чай. В Художественном театре ему демонстрировали закулисную технику — вертящийся сценический круг и электрические новшества.

Мережковскому очень понравилось в Художественном театре, и он по простоте душевной писал Немировичу-Данченко: «Какой Конст[антин] Серг[еевич] милый. Я его полюбил {264} за наше короткое свидание. Редко гениальные люди бывают такие милые. И как мне было жаль, что Вас нет» [[35](#_n_3_3_035)]. Эта неумеренная похвала Станиславскому царапнула ревнивое сердце Немировича-Данченко.

Гвоздем пребывания Мережковского в Художественном театре, конечно же, было чтение им новой пьесы «Романтики». В ней он раскрывал свой философский взгляд на русский анархизм и Михаила Бакунина (в пьесе — Михаил Кубанин). Мережковский хотя и прочел пьесу без всякого эффекта, но сумел акцентировать ее идейность. Это на первых порах, а может быть, потому, что не было Немировича-Данченко, никого не взволновало.

Возвратясь в Петроград, Мережковский принялся за статью о спектакле «Будет радость». С ней он приехал в июне 1916 года в Кисловодск, где отдыхал Немирович-Данченко. Желанием Мережковского было прочесть ему статью и получить благословение на ее публикацию.

Произошло не менее пяти встреч Немировича-Данченко с Мережковским, Гиппиус и Философовым, и, как в Москве, им дважды был сервирован чай. После первого чая Мережковский читал статью. «И пошли споры!» [[36](#_n_3_3_036)] — писал Немирович-Данченко. После бессонной из-за статьи ночи, когда он «уяснил себе» [[37](#_n_3_3_037)], чем эта статья обидна, он пообещал себе, что следующую ночь плохо будет спать Мережковский.

При следующей встрече Немирович-Данченко объявил, что статью печатать нельзя, так как «в ней много всяческой неправды» [[38](#_n_3_3_038)] и что ему даже перечитывать ее не хочется. «Сегодня был последний сеанс с Мережковскими» [[39](#_n_3_3_039)], — писал Немирович-Данченко 22 июня 1916 года. Это был второй чай, после которого он почувствовал себя победителем в споре и даже получил как знак особого уважения книгу Зинаиды Гиппиус и цветы.

Статья Мережковского называлась «Какая будет радость» и с первых строк вторично царапнула ревнивое сердце Немировича-Данченко комплиментами в сторону «Станиславского с мудрыми глазами гения» [[40](#_n_3_3_040)], не имевшего отношения к постановке «Будет радость», и полным неупоминанием его, Немировича-Данченко, имевшего отношение прямое. Но с этим переживанием Немирович-Данченко быстро справился, отбросив его как недостойное себя.

Он справедливо оценил, что статья Мережковского, несмотря на все несогласия с ней, — «большого значения» и что «все “но”», — которые он к ней предъявляет, — «очень идейного {265} качества, самого высокого идейно-задающего особенные задачи театру» [[41](#_n_3_3_041)]. Немирович-Данченко, вероятно, сказал неправду, что ему статью перечитывать не хочется. Может быть, не сразу, но он ее перечитал. Он даже исписал некоторые оборотные чистые страницы автографа статьи Мережковского. Содержание и подробности этой полемики — отдельная тема. Здесь же надо сказать о том, что повлияло на последующие отношения Художественного театра с Мережковским. Это был разный взгляд на назначение искусства.

Отдавая должное Художественному театру, Мережковский считал, что после событий 1905 года, развенчавших идейные постулаты передовых слоев русского общества, театр не может оставаться прежним и тоже должен «*сделать выбор*» [[42](#_n_3_3_042)]. Между чем и чем? Между Чеховым и новейшими религиозно-философскими течениями, по-новому объясняющими цели русской жизни, истории и революционного движения. «В “позитивизме” Чехова воплотилось интеллигентское сознание в его пределе художественном, — говорится в статье. — Но именно здесь, в своей безрелигиозности, Чехов противоположен всей великой русской литературе от Лермонтова и Гоголя до Л. Толстого и Достоевского, поскольку отражается в ней русская стихия народная, вся насквозь религиозная, вся в “касаниях к мирам иным”. Соединить землю с небом, человека с Богом, время с вечностью — таков завет русской народной религии по преимуществу» [[43](#_n_3_3_043)].

В связь с этим утверждением Мережковский ставит вопрос: а что если Художественный театр только и есть театр чеховский? Или он все-таки способен преодолеть в себе Чехова и пойти в ногу с временем. «Одно из двух: или искусство — религия или искусство для религии» [[44](#_n_3_3_044)], — пишет Мережковский, отвергая первое и избирая второе.

Немирович-Данченко, Станиславский и весь Художественный театр, разумеется, твердо стоят на первом. Для них искусство — религия. Даже еще уже. Театр — религия, их театр, созданный ими и освященный личностью Чехова. Они могут говорить об опасности чеховского штампа в своих спектаклях, о попытках в чеховском ключе ставить драматургов другого направления, но никогда не отвергают чеховского мировоззрения и его идеалов. Мережковского с такими его взглядами, конечно, нельзя было впускать в свой «художественный скит», где надлежало «служить своему богу».

В разгар спора Немировича-Данченко с Мережковским после чтения статьи, а было это 19 июня 1916 года, вдруг {266} раздался звонок, и на пороге появились Станиславский и Лилина. Приехав в Кисловодск из Ессентуков к врачу, они зашли повидаться. Оставшись потом с Немировичем-Данченко втроем, они обсуждали Мережковского. Немирович-Данченко отметил, что его впечатления «сошлись с впечатлениями Конст. Серг.» [[45](#_n_3_3_045)]: Мережковский «труднопонимаемый, но искренний» [[46](#_n_3_3_046)].

Еще какое-то время Немирович-Данченко планировал повлиять на Мережковского, подчинить его интересам Художественного театра. Он задумал на читке «Романтиков» и беседе о них доказать, что театр существует не для пророчеств и проповедей, а ради радости искусства. При этом серьезный театр возвышает «над уровнем мещанских развлечений» [[47](#_n_3_3_047)] не следованием тенденциозным идейным направлениям, а простым призывом «к лучшему» [[48](#_n_3_3_048)] в жизни. Так Немирович-Данченко отвечал на вопрос статьи Мережковского «Какая будет радость». Будет радость искусства.

Немирович-Данченко тоже хотел поставить Мережковского перед выбором (как тот ставил театр). Он собирался «выписать автора и атаковать его» [[49](#_n_3_3_049)] вопросом: или он «пойдет по естественному пути искусства» и станет «писать хорошие пьесы», или его путь лежит в другой театр. Станиславский с ним соглашался и предлагал свою методику воспитания Мережковского: «Его нужно в Студию, и там переработать все».

По сути, Станиславский с Немировичем-Данченко в истории с Мережковским проявили как раз то, чего не хотели между собой. Они потребовали от него «единства веры» с Художественным театром и именно в тот период, когда установили для себя веротерпимость. Но они могли быть веротерпимы лишь к тому, что росло из их общего корня.

Как Немирович-Данченко и хотел, назидательное чтение и обсуждение «Романтиков» для деятелей Художественного театра состоялось 27 августа 1916 года. «Мнения разбились, — пишет он. — Большинство, с Константином Сергеевичем во главе, уничтожило пьесу, называя ее фальшивой, ничтожной, ненужной». Другие, меньшинство, были за пьесу, имея в виду ее неоспоримый кассовый успех. А главная роль всем одинаково показалась плохо написанной. Будущего у постановки не было. Немирович-Данченко не жалел об этом.

Куда более «Романтиков» в осуществлении политики «нового звена» Немирович-Данченко рассчитывал на пьесу Тагора «Король темного чертога». «Залаживание репетиций “Короля темного чертога” может еще больше помочь нашему {267} объединению», — писал он Станиславскому. Он верил, что пьеса позволит исполнителям отойти от натурализма, и доверял студийному методу работы над ней актрисы, а на этот раз и режиссера Бутовой. После беседы Немирович-Данченко передал постановку исполнителям для самостоятельных репетиций. Но исполнители, особенно горячий Леонидов, вскоре возроптали против своей руководительницы. Немирович-Данченко заменил Леонидова Г. М. Хмарой, но дело все равно не пошло. Через два года Станиславский, тоже очень одобрявший пьесу, подхватил оставленную работу, но результатов не добился.

Осенью 1916 года Немировича-Данченко начали преследовать сомнения, действительно ли устроенная им «остановка» принесет пользу театру. Он боялся, что Станиславский все сорвет, потому что согласился «на словах» [[50](#_n_3_3_050)], а не на деле. Он корил себя, что не имеет мужества объявить ему об этих сомнениях. Еще он понимал, что скажи он это, как мир между ними опять кончится. Он сам попал в противоречие между требованиями веротерпимости, когда надо предоставить всем бесконтрольную свободу работать, и необходимостью руководить, указывать правильный путь. «Отчаянно хочется сделать так, чтобы *разрубить* этот гордиев узел! Можно ли его *развязать*?» [[51](#_n_3_3_051)] — терзал он себя.

Между тем веротерпимость была достижима только при спокойном развязывании узла. Разрубить означало бы погубить обе стороны. Время шло, и Немировичу-Данченко все труднее было подчиниться терпению и наблюдать, что Станиславский «отмалчивается», а сам он только привыкает «ослаблять свою волю» [[52](#_n_3_3_052)] бойца, закрывая глаза на его неверные шаги.

Особенное поведение Немировича-Данченко замечалось в театре. Леонидов нещадно критиковал его за это в первой половине 1916 года, полагая, что он виноват во всех беспорядках в делах: «<…> причина Вы и только Вы. Ваша двойственность, нерешительность, медлительность и наряду с этим какое-то необъяснимое упрямство, порой переоценка своего значения и театра, порой наоборот, и в результате, к чему пришел театр» [[53](#_n_3_3_053)]. Возмущало Леонидова, что Немирович-Данченко молчит и не пользуется своими правами директора-распорядителя. Он пасует перед ультимативными заявлениями Станиславского, его угрозами уйти, если что-то делается наперекор его желанию. Леонидов наблюдал, что Немирович-Данченко часто жалуется на Станиславского в его отсутствие, а {268} при нем поддерживает «во всех его выступлениях» [[54](#_n_3_3_054)], даже в спорной идее замены Художественного театра четырьмя-пятью студиями. При такой политике и роль данного Немировичу-Данченко в помощь Совета ограничивается рассмотрением «пустячных дел» [[55](#_n_3_3_055)], а о серьезном он договаривается со Станиславским вдвоем.

По этим леонидовским высказываниям можно убедиться в том, что усилия Немировича-Данченко по введению и укреплению принципа веротерпимости оценены в театре не были. Возможно, даже и не были поняты ни театром, ни Станиславским. Немирович-Данченко страдал…

Время приближалось к середине сезона 1916/17 года. Немировича-Данченко все больше огорчало, что Станиславский как не хотел вникать в его художественные взгляды, так и не вникает. Как составил себе представление, что Немирович-Данченко «по литературной части» и «склонен как режиссер к театральности», «сентиментален» и имеет тривиальный вкус, так этого представления более десяти лет и не меняет. А в эти же годы он, Немирович-Данченко, накопил столько достойного интереса и внимания, что оценено другими и даже в Петербурге, но неизвестно Станиславскому. Все эти годы он вникал в искания Станиславского, в его «систему» и со стороны увидел, как Станиславский вредит «себе и своим собственным намерениям», как он ведет «не к эволюции и не к революции, а просто к реакции, разрушая вместе с недостатками Художественного театра и его культурные завоевания».

Немирович-Данченко писал об этом Станиславскому со всеми подробностями, в разных вариантах. Опять писал и разрывал, опять писал и не отправлял. Его же курс на веротерпимость связывал ему руки, запечатывал уста. Веротерпимость годилась как политика, но не успокаивала мысль и душу. И это были все те же темные зимние дни, когда Немирович-Данченко пытался ввести в жизнь свой проект о бессрочном договоре, а Станиславский наотрез отказывался его подписывать…

«Может быть, если бы нам удалось когда-нибудь договориться до дна, то мы ужаснулись бы пропасти между нами, — писал он и вспохватывался (“я этого не думаю”), — но было бы лучше, чем теперь, и для дела и для нас обоих, потому что было бы ясно» [[56](#_n_3_3_056)]. Немирович-Данченко понимает искусственность установленной веротерпимости: «Теперь мы как будто стараемся не глядеть на эту пропасть, а тогда, может {269} быть, мы занялись бы ею, завалили бы ее, настроили бы мостов. А теперь боимся, как бы один другого не столкнул» [[57](#_n_3_3_057)].

Но не удержались. Столкнули все же друг друга, когда в невольное соприкосновение вступили их взгляды на новые режиссерские работы. На «Село Степанчиково» Станиславского. На «Розу и Крест» Немировича-Данченко.

## Глава четвертая Разрушение жизни — Проект «бессрочного» товарищества — Уговоры Немировича-Данченко — Станиславский «индифферентен» — Проблемы Немировича-Данченко — Все упирается в Стаховича — Февральское потрясение — Кооперативное товарищество МХТ

Возвратившись в Москву после летнего отдыха в августе 1915 года, Немирович-Данченко отмечал жизненные перемены: «Настроение здесь мне чуется не подавленное, не унылое, но возбужденное, тревожное какое-то и выжидательное и нервное. Не могу отделаться от чувства, что это настроение — соединение: растерянности пострадавших, торопливости помощи одних людей, спекулятивных аппетитов других, и большого патриотического подъема вожаков общества и, наконец, хмурого выжидания каких-то низов» [[1](#_n_3_4_001)].

Окружающая жизнь постепенно теряла привычные черты, «инерция довоенного благополучия» иссякала. Можно было предчувствовать, что сезон будет в чем-то другой. Театры процветали только за счет богатых беженцев из краев фронтовой полосы, нашедших себе приют в Москве. Вместе с тем и до Москвы добрались признаки разрухи. «Сахара нет, трамвай точно доживает последние месяцы <…>, — записывал в дневник Лужский. — Зима только что началась, а у меня в кабинете только 10 с 1/6 градусов тепла!» [[2](#_n_3_4_002)].

Все вздорожало, в том числе и театральные билеты. Театру надо было заботиться о дровах на зиму. К счастью, городское начальство приравняло МХТ по значимости к университету и включило его во вторую группу снабжения топливом. Впервые традиционные гастроли МХТ в Петроград были отменены весной 1916 года. Одной из причин явилось расстройство порядка на железных дорогах и затруднения с перевозкой декораций.

Труппа Художественного театра и его Студии редела от призывов молодых артистов в армию. Иных удавалось отхлопотать, {270} иных — нет. Но и те, что оставались нетронутыми лапами военного ведомства, стали бедствовать. «Всем получающим неприличные жалованья, всем голодающим, бегающим зимою в холодных пальтишках, *всем безусловно — прибавить*, — просил Стахович в качестве председателя вкладчиков Товарищества МХТ Немировича-Данченко. — Все эти готовцевы, хмары, чеховы, бондыревы, колины, савицкие, кн. Бебутова Н. Л. (нищая), дмоховские, успенские, гремиславские (И. Я.), мчеделовы и проч. и проч. стоят передо мною, как какие-то упреки за мою инертность, за мою лень за них требовательно хлопотать. <…> Все-таки даже если все эти нарицательные (писал их потому с маленькой буквы) получат из Студии и приличный гонорар, все-таки *следует* им прибавить от театра *небольшие* суммы, памятуя, что в такой *исключительно* прибыльный год стыдно благоденствовать одним пайщикам» [[3](#_n_3_4_003)].

Немирович-Данченко давно понял, что время наступило противоречивое и благоденствие пайщиков в условиях войны и угрожающего выжидания «низов» явление ненадежное. Поэтому, готовясь к сезону 1915/16 года, он решил вернуться к неосуществленной части реформы Товарищества, не удавшейся ему еще в 1911 году. Уже тогда он предлагал сделать Товарищество МХТ «бессрочным» и встретил несогласие Стаховича и Станиславского. Они сомневались в надежности проекта, не обеспеченного наличием у пайщиков достаточных капиталов на случай банкротства. Теперь он хотел созвать комиссию с участием Стаховича, но не тревожа Станиславского, не выносившего траты времени на заседания, и обсудить идею на новом этапе.

Осень 1915 года Немирович-Данченко провел в раздумьях, комиссию не созвал и только на 15 декабря 1915 года назначил общее собрание, чтобы ознакомить пайщиков со своим проектом и уговорить их «внести в настоящий договор значительные изменения» [[4](#_n_3_4_004)]. Приглашая на собрание, он успокаивал пайщиков, что никто из «состоящих “полными товарищами” в течение последнего года» [[5](#_n_3_4_005)] не будет исключен.

В маленьком верхнем фойе Художественного театра 15 декабря в час дня Немирович-Данченко от себя и Станиславского как учредителей театра сделал доклад о предлагаемом переходе к «бессрочному» товариществу. Он сказал, что они со Станиславским «отказываются от своих прав на фирму и инвентарь МХТ» [[6](#_n_3_4_006)] в пользу Товарищества. Одновременно они передают имеющийся «Фонд обеспечения МХТ» [[7](#_n_3_4_007)] пенсионному {271} фонду, требуя одного: чтобы новое Товарищество обязалось «отчислять определенный процент с валового дохода на увеличение пенсионного фонда» [[8](#_n_3_4_008)].

Из этого условия ясно, что реформа предпринимается ради гарантий материального будущего всех пенсионеров МХТ, среди которых в недалеком времени Немирович-Данченко видит и себя со Станиславским. Он рассудил, что рост пенсионного фонда заинтересует всех без исключения пайщиков, и поэтому они автоматически повысят свою ответственность за художественное и вытекающее из него материальное состояние. Вместе с тем полностью осуществлялась давнишняя мечта, чтобы театр вели сами его деятели.

На этом же собрании было объявлено, что работа над договором поручается специальной группе. Через два с небольшим месяца этой работы выяснилось, что заключить желанный договор невозможно. «Юридическое утверждение такого Товарищества оказывается, однако, сложнее, чем мы думали, — говорилось в обращении, разосланном Станиславским и Немировичем-Данченко пайщикам и вкладчикам. — И потому оно не может организоваться к предстоящему году. Ввиду этого решено продлить прежний договор Товарищества еще на год» [[9](#_n_3_4_009)]. Пайщиков успокоили, что, хотя в художественном отношении «Театр находился под властью обстоятельств, вызванных войной» [[10](#_n_3_4_010)], материальная сторона дела пока не имеет дефицита.

Честь честью 2 апреля 1916 года было подписано продление прежнего договора и выбраны члены Совета и Ревизии, а Немирович-Данченко был оставлен директором-распорядителем. После этого наступил второй этап его работы над договором, оказавшийся осложненным борьбой за его подписание.

Летом 1916 года в рабочей тетради Немировича-Данченко появляется запись о плане и помощниках этого дела: «*Комитет договора*. Заседания. Председатель = Стахович, секретарь = Румянцев. К концу октября закончить» [[11](#_n_3_4_011)]. Немирович-Данченко, по обычаю, писал Станиславскому во время летнего отдыха, подготавливая его к проблемам наступающего сезона. На этот раз в разделе «По администрации» он приучал его к мысли, что ему придется пожертвовать время на обсуждение договора: «Вам надо иметь в виду *5 – 6 заседаний в течение сентября — октября*. Ведь без соглашения моего с Вами никакой договор не может быть действителен» [[12](#_n_3_4_012)]. Немирович-Данченко упрекал Станиславского в «индифферентизме» [[13](#_n_3_4_013)] к этой стороне их сотрудничества. Он признавался, что {272} именно эта сторона для него особенно щепетильна, так как его всегда могут заподозрить в устройстве личных финансовых интересов. Ему было грустно, что Станиславский не понимает этого нюанса и не приходит тут ему на помощь.

Немирович-Данченко напоминал Станиславскому, что все прошлые усилия по совершенствованию договора уже привели к тому, что дивиденды в значительной сумме перешли от пайщиков к артистам, например, к Качалову и Раевской. Этот принцип отличает нынешнюю систему товарищества от бывшей, учрежденной С. Т. Морозовым. По убеждению Немировича-Данченко, оставался завершающий шаг: «Теперь пришло время сделать последнее усилие видоизменить организацию в соображениях нашей инвалидности, сделать это раньше, чем инвалидность наступила» [[14](#_n_3_4_014)].

Немирович-Данченко подчеркивал, что ему удалось в проекте договора сосредоточить все права на Товарищество МХТ в руках своих и Станиславского как учредителей, и потому они одни могут диктовать дальнейшие условия, придав новому объединению «то или другое организационное направление» [[15](#_n_3_4_015)].

Станиславский ответил столь же обстоятельным письмом. «По администрации» он писал: «Мой индифферентизм и проч. имеет свои причины. Не всегда же я был таким». Главная причина, что у него с пайщиками Художественного театра разные задачи. Они поддерживают прочность того, что есть. Его же цель — развитие искусства. Поэтому и средства у них разные. Он строит обеспеченность театра на перспективе нового слова в искусстве, а пайщики — на достижениях сегодняшнего дня. «И правда, — пишет Станиславский, — я не практичен — для данного сезона и очень практичен — для будущего доходного дела». Он огорчен, что все практичное, что он предлагал, — его план перехода в два театра, его воспитание новых творческих сил — всему не оказано доверия.

Другая причина, останавливающая Станиславского, — его собственная репутация в деловых кругах. Она порой страдает от того, что творится в театре. Ему уже поставили на вид «антрепренерскую афишу» каких-то выступлений артистов Художественного театра в Ростове. Ему стыдно перед москвичами за то, что, как он пишет: «Нигде не пьют и не кутят так, как у нас, нигде нет такого самомнения и презрения к другим и таких оскорбительных выходок». (Быть может, в последнем Станиславский был слишком строг и мнителен, потому что Художественный театр все же не приобрел репутацию {273} пьющего и кутящего театра, а, наоборот, оставил по себе славу самого интеллигентного и высокодуховного.)

Читая ответ Станиславского, Немирович-Данченко пометил об этих рассуждениях: «Все дальнейшее не на тему» [[16](#_n_3_4_016)]. Сюда же он отнес указанные Станиславским факты своей юридической ответственности при бесправии в делах, его слова: «Когда нужны подписи в банке — я их должен давать. Словом, я должен давать свое имя и на риск дела и на прикрытие того, чему я не сочувствую».

Немирович-Данченко выделяет в мыслях Станиславского то, что они должны передать управление, «кроме вопросов представительства и художественных» — «всей труппе», а сами, оставаясь в стороне, быть «плотно вместе». Он согласен и только не понимает, что означает «всей труппе». Разве все члены труппы станут пайщиками?.. (Об этом они еще будут спорить зимой 1917 года.) Красной чертой Немирович-Данченко подчеркнул пояснение Станиславского к тому, что они должны быть «плотно вместе»: «Только Вы и я, без всякого третьего». «Третьим» некому было быть, кроме Стаховича. К нему у обоих к этому времени сложилось весьма неустойчивое отношение. То оба искали в нем союзника, то он им мешал.

Немирович-Данченко лишь вынужденно отдал Стаховичу председательское кресло в «Комитете договора». Раз он представляет вкладчиков — наиболее имущих участников Товарищества, иначе было нельзя. Но еще прошлым летом он понял, что театр связывает его со Стаховичем только поверхностно, а всякие глубокие проблемы — разделяют. Немирович-Данченко открыл, что Стахович «хочет прожить последние годы веселее и легче» [[17](#_n_3_4_017)]. Из этого он сделал вывод: «Что ж тут поделаешь! Надо брать его, каков он есть» [[18](#_n_3_4_018)]. Вскоре он и вовсе убедился, что Стахович — «Очень уж из тех, против которых и революции поднимаются, которые и дела губят…» [[19](#_n_3_4_019)]. Это было уже идейное расхождение.

Свою преданность Художественному театру Стахович проявлял теперь в первоочередных заботах о материальном положении его деятелей, отодвинув на второй план общественные и художественные задачи. Это претило Немировичу-Данченко: «<…> а я не могу так повести театр, потому что никогда не мог действовать без идейных побуждений. И не могу представить себя в роли простого лавочника художественного товара» [[20](#_n_3_4_020)].

{274} Зная, что у Стаховича есть сторонники его взгляда (Вишневский, Румянцев), Немирович-Данченко даже подумывал ввиду военного времени не мешать их практичности, отступив и отложив собственные концепции театра до лучших времен. В середине августа 1915 года он уже пытался это сделать — передать управление Стаховичу. Эта «попытка», как он пишет, «встретила такой отпор, что и думать об этом нечего» [[21](#_n_3_4_021)]. Совет хотел подчиняться только Немировичу-Данченко и «без всяких рассуждений» [[22](#_n_3_4_022)]. Конечно, это было для него «лестно, но тяжело» [[23](#_n_3_4_023)].

Такое доверие укрепляло силы для проведения реформы, но болезненно отзывалось в душе. «Вообще, я все больше чувствую кругом себя, как страх зависимости от меня растет, — переживал Немирович-Данченко свое новое положение. — Это меня “отдаляет” от людей. И это мне тяжело. И не знаю я, как быть. В будущем это принесет мне много горечи…» [[24](#_n_3_4_024)]. Через год Станиславский уже критиковал его изолированное положение на Олимпе власти в Художественном театре. «Вы боитесь выпустить власть из своих рук и хотите держать все большие и малые вожжи», — писал он ему без утайки.

Сообщив летом 1916 года Немировичу-Данченко обо всех пунктах своих разногласий с пайщиками, Станиславский, по-видимому, и дальше пребывал безучастным к обсуждению проекта договора. В бумагах Немировича-Данченко есть разорванное надвое письмо к Станиславскому, в котором слышатся отголоски попыток все-таки привлечь его к делу. «Как Вы не отклоняете, дорогой Константин Сергеевич, объяснения, а прочесть мое послание Вам все-таки надо» [[25](#_n_3_4_025)], — настаивает он. Ему хочется, чтобы Станиславский понял, что он вовсе не пристает к нему с целью достичь равновесия в их отношениях, а имеет другую задачу. Это — реформа и «выяснение Товарищества, выбора директора и Совета» [[26](#_n_3_4_026)], принятие Устава. Все должно решиться окончательно к 15 декабря 1916 года и невозможно без Станиславского.

Разорвав это письмо, Немирович-Данченко, очевидно, послал какой-то его вариант, хотя следов его не обнаружено. Станиславский ответил ему 4 декабря 1916 года. Ответ его срывал реформу. Все, о чем он писал летом в мягкой форме, теперь повторил со всей твердостью. «Мне грустно и трудно еще раз совершенно *определенно и категорически* заявить, что я ни в *каком случае* не подпишу никакой бумаги, официально и юридически связывающей меня с новым товариществом» [[27](#_n_3_4_027)], — было главным в его ответе. При этом Станиславский {275} ссылался на новое обстоятельство, еще более укрепляющее его выбор. Оно связано со Стаховичем.

Станиславский словно отбросил все личные недоразумения между ними ради основной их неизменной связи. Он отложил споры о вкусах и художественных ценностях, закрыл глаза на враждебность Стаховича к «системе» и поставил на первое место безупречный авторитет Стаховича в кругу состоятельных людей. Без опоры на этот авторитет Станиславский не мог быть спокоен в Художественном театре. Поэтому он пишет Немировичу-Данченко: «<…> теперь по уходе Стаховича (а с ним и всех вкладчиков и лиц, могущих разделить мою материальную ответственность), — я не имею *никакого права* перед семьей и покойным отцом, которому даны известные нравственные обязательства, — рисковать материальным благосостоянием детей» [[28](#_n_3_4_028)].

В заявлении Станиславского следует расшифровать два факта: первый — о каком уходе Стаховича и вкладчиков идет речь? второй — что это за страшный риск, при котором приходится вспоминать чуть ли не клятву, данную отцу? Ведь не с жуликами же Станиславский в конце концов имеет дело в лице Товарищества МХТ?

Дело в том, что в апреле 1916 года Стахович снова хотел взять театр под личное управление (как в 1910 году). Он предлагал стать директором на год, обеспечив театр материально восьмьюдесятью тысячами рублей и оплатой всех его расходов. «Он — полный и бесконтрольный хозяин. У него помощники Бенуа, Станиславский (заведует всеми студиями), Немирович режиссер» [[29](#_n_3_4_029)], — записал его проект Леонидов, сделавший для себя вывод, что Стахович «помешан на директорстве» [[30](#_n_3_4_030)]. Кажется, Леонидову удалось своим резким отзывом об этом проекте удержать Стаховича от дальнейших обсуждений. Однако несомненно, что разочарование вместе с обидами на Немировича-Данченко, взявшего манеру ставить его на место, и на охладевшего к нему Станиславского подтолкнули его отойти от театра.

В начале мая 1916 года Стахович письменно предупредил Немировича-Данченко, что с 15 июня 1916 года перестанет «принимать какое-либо участие в деловой жизни МХТ» [[31](#_n_3_4_031)] и отказывается от званий «Директора» и «Артиста» [[32](#_n_3_4_032)] МХТ. Юридически Стахович уже не был настоящим директором с 1911 года, оставаясь лишь «представителем вкладчиков на правах директора» [[33](#_n_3_4_033)], но он не соблюдал эту формальность и продолжал {276} по-директорски выговаривать Немировичу-Данченко, что сильно испортило их отношения.

Оповещая о своем решении, Стахович просил оставить его «представителем вкладчиков» [[34](#_n_3_4_034)] еще на один год, очевидно, чтобы театр имел время подготовиться к новому положению. С 15 июня 1917 года Стахович предполагал уже окончательно выйти из вкладчиков. «<…> Намерен дать моему вкладу иное назначение, — писал он Немировичу-Данченко, — а многие из моих доверителей — знаю — захотят получить свои вклады обратно» [[35](#_n_3_4_035)]. Совсем отрезать себя от театра Стахович и в этих условиях не мог, а потому сделал приписку на этом письме: «Буду просить у К. С. позволения остаться “*актером Студии*”, в котор[ой] условия игры более подходящие к моему сценическому опыту и подвинутому возрасту <…>» [[36](#_n_3_4_036)].

Теперь понятно, что с уходом Стаховича и полагавшихся лишь на его поручительство вкладчиков Станиславский действительно становился единственным гарантом материальной состоятельности Товарищества. В случае краха весь его капитал ушел бы на ликвидацию дела. Это был слишком большой риск, учитывая неизвестность завтрашнего дня.

Большой ошибкой было бы заподозрить в поступке Станиславского тревогу толстосума за свое благополучие или некий купеческий дух. Станиславский был бескорыстен. Превыше всего он ставил свою честь и доброе имя. В сентябре 1916 года он доказал это еще одним поступком, о котором поделился только со взрослой дочерью, Кирой Константиновной. «У меня вышел маленький инцидентик на фабрике, и я отказался и от невероятных доходов, и от жалованья, — поверял он ей свою тайну. — Это, правда, бьет по карману, но не марает душу». Тем понятнее, что в его характере было просить Немировича-Данченко больше не поднимать тему его отказа подписать договор. Отослав Немировичу-Данченко это письмо, он оставил себе на всякий случай копию.

Что же было дальше делать Немировичу-Данченко? Отступать было не в его правилах. «Как это грустно, дорогой Константин Сергеевич! Боже мой, как это грустно!» [[37](#_n_3_4_037)] — писал он в самом конце декабря. Писать его понудила какая-то очередная бурная сцена между ними. Из‑за чего она случилась: из-за творчества или все-таки из-за запрещенной темы подписания договора?.. Немирович-Данченко доказывал в письме, что не только Станиславский заботится о будущем, но и он сам, и даже, может быть, больше Станиславского. Так или {277} иначе, он принялся за новый, приемлемый для Станиславского вариант договора.

Его успеху способствовала резкая перемена в жизни России: февральская революция 1917 года, отречение Николая II от престола. В Художественном театре это вызвало прилив уверенности в лучшем будущем. В «Русских ведомостях» (10 марта) и в «Новом времени» (19 марта) Художественный театр опубликовал приветственное письмо председателю Государственной Думы М. В. Родзянко. Станиславский поздравлял Н. А. Котляревского «с чудесным освобождением России». Немирович-Данченко участвовал в театральном совещании 29 марта в Зимнем дворце в Петрограде, «выделялся и прямо потрясал там культурностью». По свидетельству З. Н. Гиппиус, петроградские деятели, встречавшиеся еще и «тайно» от большинства совещавшихся у нее дома, уговаривали его стать, «в сущности, настоящим директором театров», а он хотел сначала присмотреться ко времени и говорил: «Пусть театры поавтономят…» Все же минута колебания, не принять ли высокий пост, у него была. Иначе он не послал бы Лужскому из Петрограда телеграмму: «<…> соберитесь пока обсудить, как театр мог бы обойтись без меня один сезон» [[38](#_n_3_4_038)].

Вернувшись в Москву, Немирович-Данченко энергично принялся за продвижение реформы. Вероятно, уход на пост директора всех театров он связывал с принятием или отклонением своего проекта в МХТ. На всякий случай, если Станиславский опять не согласится и театр распадется, Немирович-Данченко имел запасные планы: продажа и аренда фирмы МХТ или соединение части труппы с Малым театром. Сидящим дома за проработкой этих вариантов Лужский застал его 12 апреля 1917 года.

Напряжение в Художественном театре нагнеталось. Это заметил даже посторонний событиям приехавший на репетицию «Розы и Креста» Блок. Он писал: «В театре все время заседают. Может уйти Немирович <…>» Блок писал это 15 апреля, когда к манящей Немировича-Данченко цели следовать «убеждениям гражданского долга» [[39](#_n_3_4_039)], приняв на себя управление всеми государственными театрами, прибавилось огорчение от резкой критики Станиславским проделанной им по «Розе и Кресту» работе. Через два дня, 17 апреля 1917 года, Блок узнал от самого Немировича-Данченко, что тот остается в МХТ. Вероятно, что за эти дни Немирович-Данченко получил какие-то доказательства, что Станиславский примет его проект реорганизации Товарищества МХТ.

{278} Процедура учреждения нового Кооперативного Товарищества МХТ записана Румянцевым в «Книге протоколов», но сделано это отчасти задним числом. Не называя числа, Румянцев пишет, что в апреле 1917 года Общее собрание учредителей приняло проект передачи фирмы МХТ Товариществу, составленному из двадцати пайщиков и семи делегатов от пяти групп (артисты-непайщики, Совет студии, артисты с двухлетним стажем, администрация, служащие). Исполнилось желание Станиславского о приглашении «всей труппы», хотя бы в виде делегатов, а не одних пайщиков, и, конечно, особенно импонировало ему представительство Студии.

Были избраны органы руководства. В Совет из учредителей вошли «почетные пожизненные члены» [[40](#_n_3_4_040)] Станиславский и Немирович-Данченко. Вошел и Стахович. Возглавил Совет Немирович-Данченко. Правление возглавил Румянцев. Были избраны «Уставной комитет» для написания Устава и группа по распределению паев.

После этого учредительный период продлился недолго. Уже 31 мая 1917 года Станиславский и Немирович-Данченко подписали договор о передаче фирмы и имущества МХТ в качестве «дара под условием» и «в полную собственность *постоянному* Товариществу артистов и деятелей Театра»[[26]](#footnote-27) [[41](#_n_3_4_041)].

Товарищество «Московский Художественный театр» стало кооперативным в полном соответствии с новым законом о кооперативных товариществах, принятом в России 20 марта 1917 года.

Вместе с окончанием сезона 1916/17 года и подписанием договора Немирович-Данченко, казалось бы, мог вздохнуть с облегчением. На самом деле начались новые трудности. Учредить-то учредили, передать-то передали, но утратили при этом некоторых состоятельных лиц. Предстояло уговорить их вернуться. Немирович-Данченко вступил с ними в переписку. Сохранился написанный им проект типового письма с приглашением вступить в Кооперативное Товарищество. Сохранилось и подробное письмо к одной из самых преданных вкладчиц прежнего Товарищества, Ольге Лазаревне Мелконовой, сестре покойного Николая Лазаревича Тарасова. Это письмо особенно ценно тем, что из него можно узнать, чем устроил Станиславского новый вариант договора об ответственности за материальную сторону.

{279} «Ответственность для всех пайщиков — только двукратного пая, — пишет Немирович-Данченко. — Это дает возможность быть пайщиками людям с большими средствами без риска отвечать всем своим достоянием. Поэтому пайщиками будут теперь и Станиславский, Лилина, Лужский, Стахович» [[42](#_n_3_4_042)].

Доходы пайщиков так же строго регламентировались, как и их материальный риск. Это тоже отвечало нравственным взглядам Станиславского. Теперь им приходилось по 6 % прибыли на один пай, а 20 % начислялись «в запасный капитал» [[43](#_n_3_4_043)]. Оставшаяся сумма в виде поощрения распределялась общим собранием тем, кто больше сделал для театра. По этому же принципу ценности творческого вклада и стажа распределялись пенсионные средства. Для тех, кто еще не успел приобрести пенсионного права, создавалась ссудо-сберегательная касса. Таким образом все были обеспечены по справедливости.

Пайщики разделялись на две категории: участвующие и не участвующие в Товариществе личным трудом. Немирович-Данченко надеялся, что Мелконова с сестрами, «если большевики и анархисты не разграбят предприятий Тарасовых» и их минует «Ленинская проказа» [[44](#_n_3_4_044)], будут состоять во второй категории.

Мелконова отвечала ему мягким отказом, отговариваясь тем, что неизвестна «судьба тарасовского дела», но главное, что раньше «было как-то спокойно, уютно, когда хозяевами были только люди искусства, имеющие право носить такое звание. Теперь все по-иному…» [[45](#_n_3_4_045)]. Очевидно, ее смущали делегаты от пяти групп.

В сентябре 1917 года, после того, как Устав Кооперативного Товарищества Московский Художественный театр был зарегистрирован под номером 357 Московским окружным судом, одиннадцать вкладчиков прежнего состава получили официальные приглашения стать пайщиками. Шестеро из них согласились. В их числе и Мелконова. Немирович-Данченко одержал большую победу.

К 1 октября 1917, когда Кооперативное Товарищество уже по всем статьям вошло в силу, группа по распределению паев, действуя по параграфу 9 Устава, определила «количество паев, коими может владеть отдельное лицо» [[46](#_n_3_4_046)]. Самое большое количество — по пять паев — отдавалось четверым самым активным: Станиславскому, Москвину, Немировичу-Данченко и Качалову. Стахович, как личным трудом не участвующий, получил один пай, хотя снова был переизбран в Совет.

{280} Дела прежнего Товарищества были прекращены. От первого замысла «бессрочного» товарищества до полного осуществления реформы Немировича-Данченко прошло шесть с небольшим лет. Но только меньше месяца оставалось до свершения Октябрьской революции…

## Глава пятая Легенда и версии — Пауза неизвестности — Станиславский не стал участвовать — Как появилось «Село Степанчиково» — Станиславский начинает с Волькенштейном — Вспомогательная режиссура — Репетиции затягиваются — Немирович-Данченко вступает в работу — Станиславский стоит на своем — Хорошо ли играл Станиславский? — «Успех у самого себя» — Гипотеза о зашифровке — «Система» в «Степанчикове» — Станиславский потерян как актер — «Нестерпимо скучно» — Какое водружать знамя? — Немирович-Данченко ставит «Розу и крест» — Veto Станиславского — Немирович-Данченко уступает — «Роза и крест» не пойдет никогда

Наступил самый страшный момент. История театральных отношений Станиславского и Немировича-Данченко достигла пика напряжения. Легенда гласит: Немирович-Данченко якобы снял Станиславского с роли. Произошло это на генеральной репетиции «Села Степанчикова» 28 марта 1917 года, и роль была — полковника Ростанева, самая любимая роль Станиславского.

Звучит неправдоподобно. Возможно ли было такое между Станиславским и Немировичем-Данченко? И из-за чего?

Для ответа следует сначала с пристрастием к истине рассмотреть разные версии рассказов об этом, а затем сравнить их с малым числом, но все-таки имеющихся документов времен самого происшествия.

Наиболее ранняя версия принадлежит Н. Е. Эфросу. Увидав на премьере «Села Степанчикова» вместо Станиславского Н. О. Массалитинова, он объяснил в рецензии, что Станиславский «больше года проработал над ролью, потом от нее отошел», поскольку роль чрезвычайно трудна. Выразить в Ростаневе «гения сердца» мешают противоречивые положения, в которые ставит героя сам Достоевский.

В вышедшей в следующем году (1918) монографии о Станиславском Эфрос уже ни единым словом не обмолвился о случившемся. Все внимание он сосредоточил здесь на первом Ростаневе или, как он именовался в спектакле Общества искусства {281} и литературы «Фома», Костаневе. Описание этой роли в монографии поразительно сходно с тем, что о ней впоследствии напишет сам Станиславский в «Моей жизни в искусстве». Разгадка проста: «Фому», показанного в 1891 году всего три раза, Эфрос не видел и писал о нем со слов Станиславского. При этом несостоявшийся Ростанев 1916 – 1917 годов мог и не стать предметом их беседы, так как тема была слишком свежа и болезненна для Станиславского.

Что Станиславский избегал говорить об этом происшествии, подтверждается воспоминаниями Любови Гуревич, так же как и Эфроса, близкого к нему театрального критика. Кое‑что она узнала только в июле 1920 года, переехав на жительство из Петрограда в Москву и посетив Станиславского в его доме. На ее вопрос, какая новая роль в его творческих планах, он объяснил, что никакой новой роли не может быть, потому что он «не *разродился ролью*» Ростанева. «Вы еще не знаете этого…» — будто бы он сказал ей с потемневшим от волнения лицом.

Рассказывать ему было слишком трудно, и Гуревич узнала от него только то, что Немирович-Данченко «сказал ему на репетиции что-то такое, после чего он уже не мог продолжать работу над этой ролью и был заменен другим исполнителем». «Не мог продолжать» не означает *снят*. В происшествии появляется новый оттенок.

В очерке о Станиславском для сборника «Мастера МХАТ», вышедшем в 1939 году, Гуревич не упомянула «Села Степанчикова», хотя и писала об артистических неудачах Станиславского. Эта тема все же продолжала ее волновать. В декабре 1939 года, когда Станиславского уже не было в живых, она обратилась с письменным вопросом к Лилиной, желая все-таки узнать истину подробнее.

Лилина сняла запрет с темы, разрешая писать о ней, и присовокупила свое «краткое освещение того, что случилось». Лилина объяснила: «Владимир Иванович хотел влить в готовый образ немного своего отношения к этой роли, вероятно, литературно очень верного, но этого немногого Константин Сергеевич не мог принять; и вся роль или, скорее, весь *вкус к роли* пропал, испарился аромат роли». Все же ответа на вопрос, кто решил прекратить работу над ролью Ростанева, из этих слов тоже не вытекает.

Полученными от Лилиной скудными сведениями Гуревич воспользовалась в своих воспоминаниях для готовящегося ею тома «О Станиславском». Как писала Гуревич, она собрала {282} «показания» участников и зрителей генеральных репетиций 1917 года. В сочетании с объяснением Лилиной у нее получилась картина удавшегося Станиславскому исполнения, которое Немирович-Данченко посчитал неверным относительно образа, данного Достоевским. Это обстоятельство «так потрясло» Станиславского, «что он не смог дальше работать над ним». Конкретная разгадка драмы не продвинулась ни на шаг.

В сборнике 1948 года кроме версии Гуревич опубликованы еще две версии случившегося: С. Г. Бирман и В. А. Вербицкого. Если Бирман сама участвовала в постановке «Села Степанчикова» в роли Перепелицыной и была свидетельницей процесса работы Станиславского над его ролью, то Вербицкий только-только вошел в театр в числе Второй студии, в «Степанчикове» не участвовал и мог писать единственно понаслышке. Зато он обладал свободой суждения и смело уверял, что «Владимир Иванович отобрал» у Станиславского роль, «передал ее Массалитинову», и в ответ на такие его поступки «театр ахнул и ужаснулся в ожидании: что же будет?..»

Более того, Вербицкий взял на себя смелость утверждать, что Станиславский согласился с действиями Немировича-Данченко. Он даже рискнул предположить ход его мыслей: «Раз что Владимир Иванович считает, что он плох, значит, так оно и есть». Вербицкий употребил характерное для Станиславского выражение — «раз что», — которое придает его словам оттенок подлинности. Но у этой подлинности цена не более чем у разных слухов.

Вербицкий не почувствовал драмы Станиславского и весь эпизод приводил в качестве назидательного примера. «Такова была его дисциплинированность! Такова была его скромность!» — восхищался он Станиславским.

Перед Бирман же, напротив, обнажилась творческая драма Станиславского, и она восприняла ее эмоционально. Имеется три варианта воспоминаний Бирман, и с каждым разом ее описание события становится раскованнее и эмоциональнее. Все окрашено у нее памятью о слезах Станиславского на генеральных репетициях. (Их было три: 24, 27 и 28 марта 1917 года.) Он плакал, задерживая начала картин, потому что «что-то тяжко осложняло в нем процесс рождения роли». В результате этого — «Ростанева сыграл другой актер». Роль Немировича-Данченко не проглядывает в этом конфликте Станиславского с самим собой. Бирман пишет только о том, что ей довелось наблюдать за кулисами как партнерше.

{283} В своей книге «Путь актрисы», вышедшей в 1959 году, Бирман выводит второго участника драмы — Немировича-Данченко. Она снова вспоминает, как плакал Станиславский за кулисами, как он не мог выйти на сцену, а по ту сторону рампы, «в зрительном зале, за режиссерским столом, сидел Владимир Иванович. Он ждал…».

Еще откровеннее Бирман пишет в следующей книге «Судьбой дарованные встречи» (1971). Повторив описание эпизода со слезами Станиславского и ожидающим, когда он сладит с собой, Немировичем-Данченко, она утверждает, что генеральные репетиции были «смертельными» для процесса создания Станиславским образа Ростанева. «*Станиславский был снят с роли*!» — наконец возмущенно восклицает она.

Свое заявление, что произошло именно *снятие* с роли, Бирман основывает не на знании этого факта, а на некоем «музейном списке», принятом ею за архивный документ. На самом деле это рабочая рукопись заведующего Кабинетом Станиславского в Музее МХАТ С. В. Мелик-Захарова, озаглавленная «Основные даты жизни и творчества К. С. Станиславского». Его рукопись — первый набросок научной биографии Станиславского, когда еще не было в помине «Летописи жизни и творчества К. С. Станиславского» в четырех томах, составленной И. Н. Виноградской. Эту рукопись, показанную Мелик-Захаровым, и процитировала Бирман, удивившись бесстрастности изложения в «музейном списке» столь потрясающей несправедливости.

(Кстати, в бесстрастности она ошиблась. Не было в Музее МХАТ более подвижнически и светло преданного Станиславскому сотрудника, чем Сергей Ваганович Мелик-Захаров. Исследованные им архивы вызвали в душе его такое сопереживание, какое дало ему повод считать, что Станиславский был «снят» с роли Немировичем-Данченко.)

Однако свидетельство собственной памяти сопутствует Бирман при ссылке на «музейный список». Она вспоминает, что после каждой генеральной Немирович-Данченко и Станиславский совещались, но признается честно: «<…> темы их переговоров были нам неизвестны». Она описывает только реакцию на происходящее в Художественном театре: «Не ошибусь, если скажу, что самые спокойные люди недоумевали, а беспокойные резко осуждали Немировича-Данченко». Спрашивается, осуждали, за что? У Бирман получается за то, что «Ростанев Станиславского так и не был показан Москве». Виновником этого она считает Немировича-Данченко.

{284} При всей присущей ей экспансивности Бирман осторожна. Это тем более ценно, что она выступает со своими двумя книгами после выхода в свет в 1957 году книги А. Дикого «Повесть о театральной юности». В ней Дикий считает себя первооткрывателем темы конфликта Станиславского с Немировичем-Данченко на «Селе Степанчикове». «Об этом у нас никогда не писали, очевидно, из соображений ложно понятой этики», — подчеркивает он. Вероятно, сборник «О Станиславском», где об этом говорилось, уже забылся. Но это к слову.

Дикий пишет убедительно, не вызывая сомнений, если не сопоставлять его утверждения с теми, что высказаны до и после него. Как и Вербицкий, Дикий сводит всю историю к «уроку творческой дисциплины» в Художественном театре. Своим толкованием конфликта он вообще отвергает наличие в нем проблемы. «Не на таких ли фактах строятся легенды о “сложных” отношениях Станиславского и Немировича-Данченко, об их якобы недружелюбии, переходящем порой в отчужденность?» — поучает он.

По Дикому, произошла обычная вещь. Станиславский со своими преувеличенными требованиями к себе считал, что еще не закончил работы над Ростаневым, и хотел продолжать репетиции. Немирович-Данченко понимал, что этого Станиславскому не нужно и заботился о соблюдении сроков. При этом Дикий делает ошибку, уверяя, что Немирович-Данченко принял сценический образ, созданный Станиславским. Дословно это звучит у него так: «Владимир Иванович видел, что Ростанев совершенно готов, что получилась интереснейшая работа и что дальнейшая задержка может только засушить, испортить уже родившийся спектакль». Проявив максимум терпения, Немирович-Данченко наказал Станиславского за неразумное упрямство.

Воображение Дикого достигло таких пределов, что он описывает ситуацию с той полнотой, как будто при ее разрешении присутствовал. Как будто стоял рядом и слышал последнее объяснение между ними: «Ну что ж, — сказал наконец Владимир Иванович тихо, но абсолютно твердо. — Если вы уверены, что роль у вас не получилась, Ростанева сыграет другой актер. План есть план, и его никому не позволено нарушать. Премьера должна состояться».

Что бы ни писал Дикий, он не мог слышать сам или узнать от других этих слов Немировича-Данченко. Даже близкие соратники Станиславского и Немировича-Данченко, представители первого поколения артистов МХТ, не были свидетелями {285} их, не то что молодые артисты-студийцы, к которым принадлежал Дикий.

В календаре-дневнике Лужского с 24 по 28 марта 1917 года, когда шли генеральные «Села Степанчикова», нет ни одной записи на эту тему. Словно вообще в эти дни в театре ничего не происходит. Чистые листочки календаря можно принять за паузу неизвестности, воцарившейся в театре. Она длится до осени. Только к концу сентября 1917 года студиец В. С. Смышляев запишет в своем дневнике, что премьере «Села Степанчикова» предшествовал «какой-то разрыв, какое-то недоразумение с Конст. Сергеевичем». Он тоже не знал конкретно, что случилось, и объяснял себе это тем, что «попросту» у Станиславского «взяли роль дядюшки и передали ее Массалитинову» [[1](#_n_3_5_001)]. «Чем-то обижен старик. Что-то произошло у него с театром», — пришел к выводу Смышляев.

По свидетельству Шверубовича, в ту пору шестнадцатилетнего зрителя генеральной репетиции «Села Степанчикова» в марте 1917 года, его родители, Качалов и Литовцева, «были потрясены» тем, как мучительно и бесплодно прошла она для Станиславского. «Видимо, то, что произошло в тот день в театре, было истинной трагедией», — судил он по расстроенным родителям. Чем окончилось происшествие, Качалов и Литовцева тоже тогда еще не знали. Только с выходом в 1976 году воспоминаний Шверубовича появилась наконец более точная версия о развитии события во времени и о характере поступка Немировича-Данченко. При этом объяснение причины решения Станиславского остается по-прежнему неверным.

Шверубович писал: «Через какое-то время Василий Иванович рассказал дома, что Константин Сергеевич отказался от роли и от режиссуры, отказался потому, что боялся, что и дальше не сумеет овладеть ролью, овладеть собой, и что Владимир Иванович Немирович-Данченко согласился взять на себя выпуск спектакля с тем, чтобы роль Ростанева играл Массалитинов, и репетиции уже начались». В этих словах верно то, что решение Станиславский принял «через какое-то время», но сомнительно, что причиной его отступления от роли была актерская неуверенность в себе, а не что-нибудь более глубокое.

Теперь пора обратиться от воспоминаний к документам.

В решении участи «Села Степанчикова» действительно была пауза с 28 марта до 2 сентября 1917 года. Документы позволяют убедиться в том, что это была тягостная пауза и для Станиславского, и для всего Художественного театра. Во время {286} нее Станиславский принимал окончательное решение, продолжать ли ему работу или нет.

Пока он думал, действовало компромиссное решение. На заседании 17 мая 1917 года «Совет наметил ближайшие работы театра на вторую половину мая» [[2](#_n_3_5_002)]. По «Степанчикову» были назначены два задания: «а) Сокращение текста (К. С. Станиславский, И. М. Москвин, Н. О. Массалитинов); б) И. М. Москвин вводит Н. О. Массалитинова»[[27]](#footnote-28) [[3](#_n_3_5_003)]. Станиславский участвовал в заседании Совета и не отказывался заниматься сокращением текста. Если бы он уже решил не иметь отношения к спектаклю, это было бы невозможно. Когда он так поступит в конце концов, то совершенно отрежет себя от «Села Степанчикова», не посетит ни генеральной репетиции, ни премьеры и однажды даже скажет: «Я этого спектакля не видел».

В протоколе того же заседания Совета 17 мая 1917 года сказано, что, рассматривая «вопрос о том, какой пьесой открывать будущий сезон» [[4](#_n_3_5_004)], присутствующие «к определенному решению не пришли» [[5](#_n_3_5_005)]: то ли это будет «Село Степанчиково», то ли возобновленная «Чайка», то ли «Роза и Крест». Будущая роль Немировича-Данченко в качестве выпускающего «Село Степанчиково» не обозначена даже намеком. Он получает свое задание по «Розе и Кресту». Москвин, помогавший Станиславскому в режиссуре, должен заняться с Массалитиновым, что вполне естественно при подготовке дублера.

Есть единственный в своем роде документ. Если взять его на веру, получится, что Станиславский сам репетировал с Массалитиновым, ну хотя бы один раз. «Я помню такой случай, — пишет в своих воспоминаниях В. Н. Павлова, исполнительница роли Обноскиной. — В том же “Селе Степанчикове” вводили Ник. Осип. Массалитинова в пьесу дублировать роль полковника, которую до того играл сам Станиславский. Вот ведет {287} Массалитинов сцену и никак не может удовлетворить К. С‑ча. Снова и снова начинает он неудающееся место. “Нет, не верю! — кричит со своего места К. С. — Не верю тому, что вы говорите!”» [[6](#_n_3_5_006)] Далее Павлова описывает жестокую проделку Массалитинова, попросившего Станиславского показать, как следует играть, и в свою очередь сказавшего ему во время показа: «Не верю!»

Если такая репетиция была, она свидетельствовала бы, что появление Массалитинова дублером не стояло так остро, как замена им Станиславского в роли Ростанева. В архивах МХТ не обнаруживается документ, подтверждающий или опровергающий эту возможность. Таким документом мог бы быть журнал репетиций, но в нем, к досаде, на сей раз было в обычае фамилии репетирующих исполнителей не записывать, а отмечать лишь отсутствующих, опоздавших или провинившихся. Единственное, что без доказательств вопиет из воспоминания Павловой, это то, что атмосфера работы Станиславского в смысле неуважения его метода стала невыносимой.

Все же в конце сезона 1916/17 года Станиславский производит впечатление человека, идущего на компромисс. Летом Гзовская пишет ему: «<…> Вы сильнее меня, Вы могли вытерпеть от театра то, что было со “Степанчиковым”» [[7](#_n_3_5_007)]. Гзовская употребляет слово «вытерпеть». Оно означает, что, по ее мнению, Станиславский свой провал на генеральной репетиции переборол, также и то, что происходило до генеральной.

Только один поступок Станиславского выдает зреющее в нем трагическое решение. Совет МХТ предлагает ему на заседании 25 мая главную роль Сарынцова в пьесе Л. Н. Толстого «И свет во тьме светит». Станиславский отказывается. Мотивы отказа не запротоколированы. Понял ли он уже тогда, что «не разродился ролью», или его обидел в предложении Совета оттенок компенсации за переживаемую неудачу?..

Как бы прямо ни критиковал Немирович-Данченко Станиславского за Ростанева, собрав исполнителей 25 марта 1917 года к часу дня в нижнем фойе театра для выслушивания замечаний, он не создавал ситуации, что Станиславский играть не должен. Вероятно, он не говорил так и беседуя с ним с глазу на глаз сразу после генеральной 28 марта, если, конечно, как помнилось Бирман, такая беседа у них была. Хотя вряд ли для нее было достаточно времени, так как на следующий день, 29 марта 1917 года, Немирович-Данченко был уже на театральном совещании в Петрограде. Если бы все-таки Немирович-Данченко распорядился, чтобы Станиславский оставил {288} роль, то наверное знал бы твердо, что ни ставить дальше спектакль, ни играть в нем Станиславский не будет. Он же пребывал относительно этого в неведении, что доказывается его летней перепиской с Лужским.

В середине июля он предполагал, что «Село Степанчиково» может быть показано «в половине сентября» [[8](#_n_3_5_008)]. «А если Станиславский, то и раньше» [[9](#_n_3_5_009)], — рассчитывал он, понимая, что при участии Массалитинова — Ростанева очередность выпуска премьер «Села Степанчикова», «Розы и Креста» и «Чайки» — «несколько путанее» [[10](#_n_3_5_010)]. Об этом он писал Лужскому, одновременно поручая ему: «Добраться от К. С., что же он, — хочет и будет играть или не хочет и потому, конечно, не будет. Нельзя его заставлять» [[11](#_n_3_5_011)]. Немирович-Данченко не собирается Станиславского уговаривать, что, конечно, выдает его отношение, но прежде он хочет узнать намерение — «добраться».

Немирович-Данченко не знал не только об актерском участии Станиславского, но и об режиссерском. «К. С. так неясно ставит свою позицию, что не разберу, как он мыслит свое режиссерское участие» [[12](#_n_3_5_012)], — писал он, догадываясь, что, если Станиславский не станет играть, ему будет душевно трудно продолжать режиссуру. «Не знаю, как пользоваться трудом Конст[антина] Серг[еевича]» [[13](#_n_3_5_013)], — писал он вовсе растерянно. На себя он уже переложил невыполненное весной задание — сократить текст роли вместе с Массалитиновым.

Лужский отвечал ему, что, если Станиславский «наладился за лето с “дядей”» [[14](#_n_3_5_014)] (то есть Ростаневым), то сможет следом заняться со студийцами «Розой и Крестом» и другими работами. Лужский планировал разные комбинации выпуска премьер в сезоне 1917/18 года, но очередность всех зависит у него от исполнения Станиславским роли Ростанева на премьере. Массалитинова Лужский учитывает как необходимого Станиславскому в любом случае дублера, «т. к. К. С. не выдержит этой роли, когда еще “Три сестры”, “Мудрец”, “Горе от ума”, “Хозяйка”, а без этих пьес нет репертуара, обязательно играть иногда “Вишневый сад”, “Провинциалку”» [[15](#_n_3_5_015)]. Получается дополнительно к Ростаневу — Вершинин, Крутицкий, Фамусов, Кавалер ди Риппафрата и еще Гаев и граф Любин. Актерская нагрузка внушительная, а ведь еще занятия в Студии и прочие репетиции. Лужский успокаивал Немировича-Данченко: «“Село Степанчиково” — владится совсем с тем или с другим “дядей”!» [[16](#_n_3_5_016)] Следовательно, существовала надежда на самостоятельную доработку Станиславским роли во время летнего отпуска, и никто его с роли не снимал.

{289} Лето кончилось. Животрепещущей темой оставалось, чем открывать сезон. Немирович-Данченко предложил два варианта: пьесой старого репертуара или «Розой и Крестом» в середине октября. Так он говорил 16 августа, когда Станиславский еще не вернулся в Москву. О «Селе Степанчикове» на этом собрании даже не говорилось, настолько все зависело от решения Станиславского.

В двадцатых числах снова обсуждали, что делать, но неофициально, без протокола. Лужский в календаре упоминает о целых трех заседаниях. Одно из них было не только уже с участием Станиславского, но и у него дома. Очень мирное и малоделовое заседание. От дел отвлекали события на германском фронте, в новых правящих кругах и в народе. «Были у Станиславского, — 24 августа записал в дневник Лужский, — сидели и обсуждали: “военное освобождение” актеров и начало сезона. Пожалуй, больше перемывали кости и наивно-мудро говорили о политике <…>» [[17](#_n_3_5_017)]. Опять ни слова о «Селе Степанчикове», как будто с ним все обстоит в обычном порядке. Только через четыре дня, 28 августа, на общем собрании пайщиков возникнет третий вариант открытия сезона: после 20 сентября премьерой «Села Степанчикова». В присутствии Станиславского проголосовали в пользу этого варианта и приложения всех сил, «чтобы постановка пьесы была готова возможно раньше» [[18](#_n_3_5_018)]. На первой же репетиции, 2 сентября 1917 года, вместо Станиславского появился Массалитинов. И тут еще в журнале репетиций трижды (2, 3 и 5 сентября) фамилия Массалитинова записывалась в скобках, словно он еще не вполне исполнитель.

Выходит, что не после генеральной 28 марта, а по прошествии лета, вероятнее всего между 28 августа и 2 сентября, состоялось окончательное объяснение между Станиславским и Немировичем-Данченко. Да и Шверубович вспоминает, что о передаче роли Массалитинову стало известно, когда «репетиции уже начались».

Как происходило объяснение, осталось в тайне. То, что оно было обоим тяжело и для обоих непоправимо своими последствиями, можно судить по перемене их общения друг с другом, наступившего отныне и оставившего по себе след до конца дней. В начале тридцатых годов Немирович-Данченко писал об этом: «Не прощал он мне, что я не отговор[ил] его играть Сальери, и не прощал, что я отговор[ил] его играть “Сел[о] Степанчиково”» [[19](#_n_3_5_019)].

{290} Если представить себе актерскую биографию Станиславского без Сальери и с Ростаневым, то что бы изменилось в ней? Без поражения в Сальери Станиславский не занялся бы так пристально изучением стиха и речи на сцене. С Ростаневым он не знал бы того удара, который перевернул в нем все. Как бы ни связывал Станиславского и Немировича-Данченко Художественный театр дальше, каждый стал жить в нем сам по себе, и эта тенденция все укреплялась с годами.

В середине сентября 1917 года — 15 числа — они обменялись неприязненными письмами, хотя и старались не выдавать этого своего настроения. Они не обменивались такими письмами в начале апреля, после неудачных мартовских генеральных, что тоже говорит за то, что Станиславский принял окончательное решение не тогда, а теперь. Теперь они писали по горячим следам.

Немирович-Данченко: «Хотелось бы, чтоб Вы мудрее взглянули на мою печальную роль в этой истории».

Станиславский: «Не знаю, что вызвало Ваше письмо. Я ничего не предпринимал и ничего особенного никому не говорил, тем более что я никого и не вижу».

Немирович-Данченко: «<…> я не смею умалчивать перед Вами, когда роль не ладится. Это грустная сторона обязательств, которые налагает 20‑летняя совместная работа».

Станиславский: «<…> беда в том, что я очень рад, что не играю, и теперь мечтаю только об одном: забыть обо всем, что было, и больше не видеть ничего, что относится к злосчастной постановке».

Но мечта Станиславского о забвении не сбывалась. Лужский, встретив его на улице 19 сентября (через четыре дня после обмена письмами), писал: «Он очень огорчен тем, очевидно, что не участв[ует] в “С[еле] Степ[анчикове]”» [[20](#_n_3_5_020)]. Станиславский, по всему, не смог скрыть переживаний.

И все же, что так не устраивало Немировича-Данченко в исполнении Станиславского? Чем он подтолкнул его к подобному насилию над собой? Что стоит за словами Лилиной, что Немирович-Данченко хотел добавить к Ростаневу Станиславского «немного своего» литературного восприятия? Чтобы понять болезненную для Станиславского проблему всего этого, приходится вернуться к истокам работы над «Селом Степанчиковым» и ее развитию.

Со стороны Немировича-Данченко с самого начала наблюдается предубеждение. Когда Станиславский еще в январе 1913 года предложил ставить «Село Степанчиково», он возразил. {291} Доводом было то, что данная повесть, как неизменно считал Немирович-Данченко, не из удачных вещей Достоевского. Можно предположить и другое: Немирович-Данченко не хотел допускать на сцену МХТ произведения, прежде поставленные или игранные Станиславским. Это видно по тому, как он отбирал репертуар для первого сезона театра. Лишь две пьесы («Потонувший колокол» и «Самоуправцы») для заполнения репертуара были перенесены со сцены Общества искусства и литературы, но не сыграли в нем никакой роли. От прочих возобновлений, вроде «Уриэля Акосты», ему удалось Станиславского удержать. При новой постановке, конечно, трудно избежать отголосков старой. Тем более, если она была удачна. Как увидим, нечто похожее произойдет со Станиславским и при новой постановке «Села Степанчикова».

Через два года, в 1915 году, «Село Степанчиково» как-то само собой всплывает в репертуарном плане театра, и окажется, что оно годится для выхода из затруднительного положения. Не хватает актеров для начатых репетиций пьесы Островского «Волки и овцы». «Чтобы Константину Сергеевичу не терять времени, — постановляет Совет, — предлагается ему заниматься подготовкой следующей очередной пьесы, — попробовать почитать и распределить “Село Степанчиково”» [[21](#_n_3_5_021)]. Это решают 18 декабря 1915 года, а 20 декабря уже предполагают «Селом Степанчиковым» открывать сезон 1916/17 года.

5 января 1916 года Станиславский пишет сразу два письма. Одно к Бенуа, другое к Гуревич, и в обоих радуется, что из «Села Степанчикова» «выходит чудесная пьеса», «прекрасная пьеса (не переделка)». Новая работа отвечает его желаниям. Ничем не стесняя его метода, она, по обстоятельствам своего возникновения, развивается импровизационно. В начале репетиций даже текста вполне готового еще нет. Роли не переписаны, на репетиции даются экземпляры повести, а не инсценировки. Ее авторами считаются Немирович-Данченко и В. М. Волькенштейн, но, как они работали вместе, в архиве театра не отражено.

Станиславский сам превосходно знает произведение Достоевского. Он проштудировал его еще в 1890 году, когда писал инсценировку для спектакля Общества искусства и литературы. Достоинством тогдашнего своего труда Станиславский считал максимальное приближение к подлиннику, настолько удавшееся, что его переделка «могла бы быть по справедливости названа пьесой Достоевского».

{292} Заводя Журнал репетиций «Села Степанчикова», Вишневский написал на первом листе: «Господи, в добрый час!!!» — и подписался. За ним подписался и Станиславский. Это было 11 января 1916 года, но час, видно, был недобрый.

На следующий день, 12 января, Немирович-Данченко заглянул лишь на вторую половину беседы. Говорил ли он что-то, не записано. Возможно, только слушал Волькенштейна, которого Станиславский обязал «в качестве литератора и драматурга» забросить в подсознание артистов «пучок мыслей».

Волькенштейн определил жанр повести Достоевского как «романтической комедии». Станиславский попросил наглядности этого определения, вроде «эпического покоя», так выразительно найденного в свое время Немировичем-Данченко разом для целого спектакля «На всякого мудреца довольно простоты».

Волькенштейн не мог сформулировать ничего, чем можно было бы вооружиться практически. Он усмотрел «зерно» автора в «умилении перед Ростаневым» и в стремлении Ростанева достичь в жизни идиллии. Станиславский хоть и согласился с таким «зерном», но интуитивно понял, что сквозного действия на нем не построишь. Впереди придется его «много раз менять». Так и случилось в процессе работы. «Идиллия» оказалась зыбкой почвой и создала Станиславскому трудности прежде всего в собственной роли Ростанева.

Если бы Немирович-Данченко присутствовал на первой части беседы, то мог бы прослушать вступительную речь Станиславского. Он сразу бы возмутился тем, какую режиссерскую задачу Станиславский поставил перед собой: он обещал исполнителям создать вокруг них «живую сценическую атмосферу, в которой будет легко дышать и жить» их самостоятельным «созданиям». Более всего опасаясь насиловать творческую природу, Станиславский считал свое режиссерское назначение вспомогательным. Он не собирался поэтому навязывать актерам решение ролей и спектакля. Он хотел находить это вместе, в зависимости от того, как оно будет складываться у исполнителей. Свой метод Станиславский убежденно противопоставил методу «модных режиссеров, которые претендуют на первую роль в театре». «Я ограничусь более скромной ролью помощника артистов и подобно доктору, присутствующему при рождении человека, буду помогать природе в ее творческом акте <…>» — отметил он в записной книжке того же 12 января 1916 года.

Этот метод Немирович-Данченко отвергал категорически. Он считал его режиссерским попустительством, приводящим {293} к искажению ролей и пьесы. Будущий конфликт его со Станиславским по «Селу Степанчикову» и по роли Ростанева вырастает из этих корней.

Вторая половина беседы 12 января — единственный случай присутствия Немировича-Данченко на «Селе Степанчикове» вплоть по окончании сезона 1915/16 года. Последняя репетиция, принявшая форму итоговой беседы, 27 мая 1916 года состоялась без него. В письме от 12 июня 1916 года к Леониду Андрееву Немирович-Данченко не без обиды рассказывает: «<…> Станиславский с Москвиным все время занимались “Селом Степанчиковым”. Занимались много, кропотливо, но меня еще не звали. Только Москвин не хотел уезжать на лето, не показав мне своих замыслов».

Москвин сумел осуществить свое желание лишь в новом сезоне. Пока Станиславского еще не было в Москве, он провел пять самостоятельных репетиций и 21 августа 1916 года показал работу Немировичу-Данченко. Поскольку отсутствовал главный партнер Москвина — Станиславский, Немирович-Данченко не мог составить себе полного впечатления и, вероятно, центром его замечаний и советов стал москвинский Фома Опискин.

В первые пять месяцев работы Станиславского над «Селом Степанчиковым» Немировича-Данченко волновало лишь то, сколько времени еще он намерен репетировать. Немирович-Данченко считал, что все в театре им организовано так, чтобы «Степанчиково» не встречало препятствий ни в изготовлении декораций, ни в предоставлении полного актерского состава, а следовательно, дело за одним Станиславским.

А тот не торопился и писал ему 12 августа 1916 года: «Когда пойдут репетиции (публичные) “Села Степанчикова”, не знаю, но сомневаюсь очень, чтобы это случилось через полтора месяца». Немирович-Данченко понял, что, находясь «в руках Станиславского», работа «страшно затянется» [[22](#_n_3_5_022)].

В последних числах сентября Станиславский предложил «мудро решить, какую из пьес надо гнать в первую очередь» — Достоевского или Блока. Хотя по состоянию дел «Степанчиково» вроде бы созреет раньше, он готов был уступить свою очередь Немировичу-Данченко с «Розой и Крестом». На это Немирович-Данченко ответил предложением параллельных репетиций, напомнив, что «Село Степанчиково» — «*дежурная* пьеса» [[23](#_n_3_5_023)], и Станиславскому предоставлены все возможности, чтобы она вышла первой.

Прошел месяц, и в конце октября 1916 года Немирович-Данченко стал терять терпение. «Я что-то перестаю понимать, {294} что делается с “Степанчиковым”, — писал он художнику спектакля Добужинскому. — Вчера я говорил Константину Серг[еевичу] и Ив[ану] Михайловичу о том, почему затягивается дело, что пора делать генеральные хотя бы двух актов» [[24](#_n_3_5_024)]. Писал он Добужинскому потому, что Станиславский и Москвин объяснили ему задержку отсутствием готовых костюмов.

Добужинский обиделся, что причину свалили на него, когда с его стороны выполнено все, кроме того, к чему его не допускали. Это были два костюма: для Кореневой и для Станиславского. Коренева болела, а отсутствие костюма для Станиславского, как узнал от Добужинского Немирович-Данченко, явилось принципиальным условием их работы.

«<…> Я боюсь сам что-либо предлагать, следуя его системе» [[25](#_n_3_5_025)], — признался Добужинский. Он пожаловался, что эти условия стали для него «расхолаживающими», так как лишили его возможности «изобретать что-либо и фантазировать и вообще интересоваться внешним обликом действующих лиц» [[26](#_n_3_5_026)]. Добужинский очень точно информировал Немировича-Данченко о сути противоречий.

На репетиции 6 апреля 1916 года между ним и Станиславским разгорелся непримиримый спор. Станиславский отказывался от намеков на особенности персонажей в эскизах костюмов для них. Он просил рисовать только типичное для времени и моды. Согласно «системе», исполнитель сам выбирает из материала эпохи то, что оказывается созвучно его образу. Добужинский возражал, что тогда не нужен художник и достаточно альбома с фотографиями. «Ваш идеал: актер-режиссер-художник в одном лице», — доказывал несбыточность такой надежды на букет дарований Добужинский. «Вы не должны навязывать мне внешний образ, раз он у меня в связи с ростом внутреннего», — не сдавался Станиславский.

В этот спор Немирович-Данченко вмешиваться не стал. Незвано он стал появляться в зрительном зале. Один такой случай описан Лужским 9 декабря 1916 года: «<…> Вл. Ив. сидит в “Степанчикове” в последнем ряду (когда он курил, то К. С. говорил “ваша папироса уже смущает всех”!) <…>» Лужский пишет, что «Влад. Иван, сделал было замечание “старику” за “Степанчиково”, а тот обиделся» [[27](#_n_3_5_027)].

В полном сомнении относительно всего Немирович-Данченко писал в рабочей тетради 25 декабря: «“Село Степанчиково” — сколько надо репетиций до полной генер[альной]? {295} 15?.. Генеральные месяц» [[28](#_n_3_5_028)]. Он прикидывал максимум. Ведь, исключая летний отдых, приближались уже к целому году работы.

Год исполнился. На заседании пайщиков 12 января 1917 года Немирович-Данченко доложил, что Станиславский «решительно не желает связывать себя какими-нибудь определенными сроками» [[29](#_n_3_5_029)]. На это Немирович-Данченко от себя посоветовал довести «Степанчиково» до показа его театру на Пасху, а премьеру перенести на будущий сезон. О согласии Станиславского на этот вариант он объявил пайщикам на следующий день, 13 января.

Немирович-Данченко высказал мысль, что репетиции потому так затягиваются, что некому их организовать. Приставленный для этого Вишневский со временем отказался, а Станиславский и Москвин, сами играя большие роли, не умеют работать по плану. Пайщики постановили, чтобы Немирович-Данченко взял на себя эту обязанность и тем гарантировал проведение «двух генеральных публичных репетиций» [[30](#_n_3_5_030)] на Пасху.

Со среды 22 февраля 1917 года, на сто пятьдесят шестой репетиции «Село Степанчиково» перешло под управление Немировича-Данченко. Он начал с того, что произвел ревизию, прослушав всю пьесу за столом в 12 часов дня, а в 8 часов вечера устроил беседу с участием Станиславского и Москвина.

Если первый период работы Станиславского в 1916 году (с 13 января по 25 апреля) известен из пяти общих тетрадей с подробными записями В. М. Бебутова, то второй период, с осени 1916 года по февраль 1917‑го, как и третий — под наблюдением Немировича-Данченко, не отражен вовсе. Всего два документа проливают свет на попытку Станиславского прислушаться к замечаниям Немировича-Данченко и причину, почему они оказались для него неприемлемыми.

Первый документ представляет собой пять листов из блокнота, пробитых скоросшивателем и скрепленных с экземпляром инсценировки, служившим Станиславскому для разных пометок: режиссерских и о роли Ростанева. Второй документ — одинокий листок, тоже вырванный из блокнота. На нем Станиславский записал краткий итог всей истории с ролью Ростанева.

Журнал репетиций отмечает, что 8 марта 1917 года Немирович-Данченко вел репетицию, а 9 марта — «отдельные занятия» [[31](#_n_3_5_031)] со Станиславским, Москвиным и Гайдаровым {296} (исполнитель роли племянника Сергея Александровича). Пять листов, присоединенных Станиславским к своему экземпляру инсценировки, и являются записью замечаний Немировича-Данченко на этих двух репетициях. Он воспринял замечания по-деловому, без настороженности. Между тем они впрямую касаются толкования характера Ростанева.

В сцене с мужиками Немирович-Данченко предлагал подчеркнуть в Ростаневе фанатика: «Фанат[ик] в том, что когда заговорят о добре, он забывает все: и волнения домашн[ие] и пр. и отдается беспечно — радости — (доброте любви с мужиками)» [[32](#_n_3_5_032)]. Затем Немирович-Данченко считал необходимым показать «мужество» Ростанева. Оно проявляется в сцене с Сергеем Александровичем, где он — «начальник, составляющий план». И действовать Станиславскому здесь «надо смело, бодро» [[33](#_n_3_5_033)]. В сцене с Фомой Немирович-Данченко хотел, чтобы Ростанев восторгался Фомой «с пафосом до комизма», воспринимал его «великим» человеком «на серьезном восторге» [[34](#_n_3_5_034)]. В сцене «Погоня» надо было помнить о «двух безднах Достоевского», «идти в этой сцене по линии катастрофы» между адом и раем для Ростанева, отчего в душе его возникает «боевое настроение» [[35](#_n_3_5_035)].

Замечания Немировича-Данченко корректировали уже сложившийся образ. Станиславский, очевидно, сначала не подумал, что они разрушают его. Записал он и главное замечание, ставшее потом причиной для полного расхождения их взглядов: «Надо прямолинейнее сквозное действие (у Достоевского очень оно прямолиней[нее])» [[36](#_n_3_5_036)].

Если допустить, что по мере вхождения в работу Немирович-Данченко все тверже настаивал на исполнении своих советов, становится ясно, что Станиславский должен был переводить образ в другую тональность. Фанатизм добра доводил бы до наивности и даже глупости, вызывая смех. «Боевое настроение», мужество и бодрость, прямолинейное сквозное действие отняли бы у Ростанева мягкость, игру оттенков, с какими рисовал его Станиславский.

Дополнительно Немирович-Данченко указал Станиславскому на его актерские штампы. «Мой штамп здесь — в том, — записал Станиславский, — чтоб играть тюфяка, — забитость, конфуз, рыхлость. <…> Улыбка — тоже штамп. <…> У меня часто конфуз нивелирует всю роль, засаривает» [[37](#_n_3_5_037)].

У современников игра Станиславского даже в резко характерных ролях (Арган, Фамусов, Крутицкий) не оставляла впечатления {297} его беспощадности к этим персонажам. Станиславскому не сродни сатира. Все знают, что, играя злого, он ищет, в чем он добрый. Ему близок юмор. Кажется, что улыбка и конфузливость были не совсем штампами Станиславского, но частью его природной индивидуальности. В мемуарах встречаются описания его растерянности, стеснительности и виноватой улыбки наряду со вспышками гнева и упрямством. Граница между штампом и индивидуальностью очень тонкая. Весь подвижнический труд Станиславского над «системой» говорит о том, что он был по натуре идеалист. Поэтому в Ростаневе он прежде всего воспринимал, одобрял и любил идеалиста.

Уже на одной из первых репетиций, 18 января 1916 года, Станиславский отказался от сквозного действия, выражаемого «в борьбе, войне», считая, что у Ростанева в характере нет для этого средств. «Я — Ростанев, уже не нападаю, а обороняюсь <…>» — пояснял он. «Создание добра, а не борьба со злом» — выбранное им для себя сквозное действие в роли. Отсюда через восемь репетиций (6 февраля) он приходит к познанию «природы данного сквозного действия». Оно есть — «желание жить по-божески, по правде». Этим Станиславский наполняет теперь образ «идиллии», который до того был для него не вполне конкретен. Как говорит Станиславский, он вскрыл «чувственное содержание понятия “идиллия”». Это означает, что он актерски проникся сквозным действием и хочет, как Ростанев, «покоя», «красоты», отсутствия «несчастий» для себя и всех вокруг себя в Степанчикове.

В первом периоде работы, с января по апрель 1916 года, судя по записям Бебутова, Станиславский разрабатывал и укреплял обретенный подход к роли и достиг убежденности, что работает в единственно правильном направлении. С энтузиазмом он рассказывал об этом на обеде, устроенном у себя в Каретном ряду для Мережковского, Философова и Гиппиус, и попал в смешное положение, совсем как Ростанев.

Стахович описал Немировичу-Данченко, как Станиславский был посрамлен учеными мужами. Мережковский слушал речь Станиславского и был «корректен», пока хватало выдержки. «Раз только он вышел из себя и вскрикнул, — пишет Стахович, — это когда К. С., который спорил не с Дм[итрием] Серг[еевичем], а неизвестно с кем о системе, о сквозном действии и проч., сказал, что они нашли для “Степанчикова” новое сквозн[ое] действие, а именно “*умиление перед идиллией*”». {298} Тут Мережковский вышел из себя и вскрикнул приблизительно следующее: «Я писал труд о Достоевском и не помню, чтобы у Достоевского было умиление перед крепост[ным] правом и кнутом, а если оно есть — то гнусность и мерзость выбирать такие пьесы для постановок <…>» [[38](#_n_3_5_038)].

Читая это письмо, Немирович-Данченко получил заблаговременное предупреждение о том, что происходит с «Селом Степанчиковым». Собственные впечатления с того момента, когда он приблизился к репетициям Станиславского, укрепили в нем веру в необходимость вернуть образ Ростанева к повести Достоевского, к насмешливости его пера.

Этого давления Станиславский не вынес. Не следует понимать ситуацию так, что он не смог перестроиться и сыграть по совету Немировича-Данченко, приняв его поправки. Он *не захотел* этого делать и предпочел отойти в сторону. Разъяснение своего поступка Станиславский записал на листке, вырванном из блокнота.

Станиславский писал коротко, но исчерпывающе: «От меня и Ростанева Достоевского может родиться не сам Ростанев, а наш общий сын, во многом напоминающий и мать и отца. Немирович же требует, как и все литераторы, — пусть отец с матерью родят второго отца или вторую мать, точь‑в‑точь. Да что же их родить, когда они уже есть. Я могу дать только Ростанева — Станиславского или, в худшем случае, Станиславского — Ростанева. Но одного Ростанева пусть дают литературные критики. Он будет так же мертв, как их критические статьи. Пусть не совсем то, но живое. Это лучше, чем то самое, но мертвое».

Вероятно, пауза с решением отказаться от роли длилась оттого, что Станиславский еще думал над тем, как укрепиться в своем образе, потому что жаль было с ним расставаться. Он знал, что роль созревает у него медленно. Еще при начале их сотрудничества он просил Немировича-Данченко быть к этому терпеливым. Он относил себя к актерам, обретающим успех не на премьере, а на двадцатом спектакле. Но еще раз продумав все, он понял, что на этот раз не в этом дело. Он убедился, что уже стал Ростаневым — Станиславским и понял бессмыслицу продолжения работы в чужом для себя ключе. Объяснять отказ Станиславского тем, что Немирович-Данченко не дал ему достаточно времени, не имеет под собой основания. Немирович-Данченко всегда подгонял Станиславского перед премьерами, но это не заканчивалось отказом его от роли.

{299} Остается последний вопрос: хорошо или плохо Станиславский играл Ростанева на репетициях в 1917 году? Бирман вспоминала, что до генеральных играл «благополучно», то есть, скорее, хорошо. Гуревич, пересказывая впечатления видевших, утверждала, что Станиславский в роли Ростанева «был изумительно прекрасен и трогателен». Добужинский, наблюдавший много репетиций, считал, что «он был идеальным “полковником” Достоевского, какого только можно представить», и не сыграл его только потому, что сам себя замучил неимоверными требованиями. Шверубович наблюдал, как «он овладел было собой и стал Ростаневым <…> но ненадолго». Вербицкий и Дикий говорили о неудаче. А самый понимающий Станиславского зритель — Лилина — писала: «А когда он играл без указки, то без слез нельзя было смотреть на его исполнение. Чудная была роль». «Без указки», то есть до замечаний Немировича-Данченко, которые не могли быть привиты к образу, создаваемому Станиславским. Недаром Лилина писала, что он их «не мог принять своим нутром».

Портрет Ростанева — Станиславского оставил в своих воспоминаниях Б. М. Сушкевич, давший ему самую высокую оценку: «<…> последняя роль Константина Сергеевича, великолепно сделанная, но, к сожалению, не сыгранная им». И вот сам портрет: «На переднем плане, выпрямившись во весь рост, человек военного склада, в сюртуке, говорит о том, что он должен уйти из дома и на поле чести найти себе гибель. В этом монологе, как ни у кого, была соединена Станиславским высокая патетика, романтика, в лучшем смысле, с одухотворенной простотой».

Сопоставив эти мнения, можно прийти к выводу, что Станиславский создал образ трогательный, вызывающий слезы сочувствия и восхищения, но в решающую минуту экзамена покорить им Немировича-Данченко не смог. Может быть, и потому, что не чувствовал с его стороны поддержки своему замыслу.

В одном из набросков Станиславского к «Моей жизни в искусстве» проведена линия равенства: «Доктор Штокман» = Чехов = «Село Степанчиково» [[39](#_n_3_5_039)]. Это равенство его органического перевоплощения в образы. Вместе с тем это равенство любимых страниц артистической жизни Станиславского, равенство и преемственность его творческих озарений.

Во время репетиций «Села Степанчикова» Станиславский был доволен, как идет его актерская работа. Об этом говорят отдельные эпизоды репетиций, записанные Бебутовым, когда, {300} например, сравнивая Ростанева с Царем Федором[[28]](#footnote-29), он признается: «Я ощущаю в этот момент какую-то освобожденность души, преображение всего существа, возвеличение и очищение». Нигде в документах нет упоминания о мучениях или бессонных ночах, которые, бывало, сопутствовали рождению других его образов, например, Фамусова или Сальери. Наоборот, о чудодейственном слиянии с ролью Станиславский писал в главе «Успех у самого себя» в «Моей жизни в искусстве». И на этих страницах раскрывается тайный эпизод истории с ролью Ростанева.

Эта глава помещена Станиславским в третий период творческой деятельности — «Артистическая юность». В ту часть периода, в которой он рассказывает о себе времен Общества искусства и литературы. Между тем Ростанев 1916 – 1917 годов, если бы он захотел о нем рассказывать, должен был бы быть помещен в четвертый период — «Артистическая зрелость». Станиславский так и собирался сделать.

В первоначальном варианте тем четвертого периода Станиславский предусматривал отдельную тему: «“Степанчиково” — трагедия моя». Он поставил ее хронологически точно — перед рассказом о постановке «Каина». Для того, чтобы писать, в чем заключалась трагедия, нельзя было обойти глубокого расхождения с Немировичем-Данченко, а этого Станиславский избегал. Оставалось одно: зашифровать рассказ о любимой роли. Это было тем более легко сделать, что роль в репертуаре являлась повторной. Так полковник Ростанев снова, но на сей раз не из-за цензурного препятствия, а ради конспирации был переименован в полковника Костанева. Впрочем, Станиславский его по фамилии не называет, а величает {301} «дядюшкой». Так что какой это «дядюшка», Костанев или Ростанев, не важно. Он тот, кто был любимой ролью.

Гипотеза о зашифровке подтверждается сопоставлением двух текстовых источников: сделанных во времена событий «Художественных записей» и воспоминаний «Моя жизнь в искусстве». Сразу бросается в глаза, что в «Художественных записях», представляющих собой дневник выступлений, Станиславский после премьеры «Фомы» 14 ноября 1891 года и двух повторных представлений, 19 и 25 ноября, ничего не записал о своих артистических переживаниях. Правда, полнота «Художественных записей» в это время уже идет на убыль, но тем не менее о предшествующей роли Звездинцева («Плоды просвещения» 18 февраля 1891 года) он пишет подробно («ужасно трудно давалась мне роль Звездинцева» и так далее). Странно, что он не пишет о роли в «Селе Степанчикове», явившейся для него таким счастливым исключением по гармоническому слиянию с образом. В то время он записал только чужие мнения о себе и о спектакле «Фома».

Напрашивается естественный вывод, что тогда Станиславский еще не осмыслил в такой степени значения этой работы, как сделал это в «Моей жизни в искусстве», пройдя опыт 1916 – 1917 годов. Видение этого сквозь призму «системы», созданной зрелым художником, было невозможно в пору его «артистической юности», поскольку и «системы» еще не было.

Содержание главы «Успех у самого себя», начиная с ее заглавия, является ответом на события вокруг «Села Степанчикова» 1916 – 1917 годов. В «Художественных записях» из пяти мнений, высказанных об игре Станиславского, все — положительные. Следовательно, тогда дело шло об успехе у всех, а не об «успехе у самого себя». Иное теперь. Теперь исполнение роли Ростанева было для Станиславского принципиальным «успехом у самого себя». На фоне неуспеха у Немировича-Данченко, главного арбитра Художественного театра.

В «Моей жизни в искусстве» Станиславский пишет, что целью постановки «Села Степанчикова» в Обществе искусства и литературы якобы было «ставить показные спектакли, которые демонстрировали бы наши художественные достижения». Эта цель не могла быть так сформулирована в 1891 году. Она полностью совпадает с целью «остановки», предпринятой МХТ по предложению Немировича-Данченко в 1916 году. «Остановка» означала, что в репертуаре оставлялись только лучшие работы театра, еще более совершенствуемые новыми репетициями, а премьерный репертуар выбирался с прицелом {302} на самый высокий художественный уровень. «Село Степанчиково» должно было показать достижения актерского искусства школы Станиславского.

С точки зрения толкования образа Станиславский объясняет своего «дядюшку» в «Моей жизни в искусстве», скрыто полемизируя с Немировичем-Данченко. Он отвергает чьи-то замечания, напоминающие те, что записывал за Немировичем-Данченко 8 и 9 марта 1917 года: «Когда мне говорили, что он наивный, недалекий человек, что он суетится зря, я этого не находил». Или еще подобное: «Говорят, что в конце пьесы в дядюшке просыпается лев. Но я смотрю на это проще». Станиславский отстаивает свое понимание. В нем для него весь смысл роли: «По-моему, все, что волнует дядюшку, чрезвычайно важно с точки зрения человеческого благородства».

И наконец, метод свободного сотворения образа в рамках авторского произведения. Самое острие полемики с Немировичем-Данченко. Свободу творчества актера Станиславский ограничивал «пределами жизни», отразившейся в пьесе, а не самой пьесой. Станиславский докапывался до того, что натолкнуло автора на его произведение. Интерес к этому у него был сильнее, чем к самому автору и его пьесе. Будто отвечая Немировичу-Данченко, он писал о своем «дядюшке»: «Словом, в пределах жизни пьесы я становился таким, как он».

Станиславский пишет, что в этом состоянии он побывал в артистическом раю и «не хотел уже мириться ни с чем иным в искусстве». В 1917 году он действительно не хотел «мириться ни с чем», кроме пути, начертанным ему его «системой». Своей критикой Немирович-Данченко отвергал не столько его Ростанева, сколько его концепцию самостоятельности творчества актера, идущего в роли не от «зерна» пьесы, а от «зерна» жизни. Станиславский писал: «Немирович сравнивает это с настойкой, я с химической реакцией <…>» В этих оттенках проявляется разница подходов. Настойка дает ожидаемое вещество, реакция дает вещество новое, подчас неизвестное. Немирович-Данченко «настаивает» в актере авторский замысел. Станиславский устраивает в нем, как в колбе, химическую реакцию из взаимодействия авторского замысла с собственной творческой индивидуальностью.

«Сначала я должен поверить в обыденное, близкое, живое», — говорит он сам себе, репетируя Ростанева. Только добыв это «зерно» жизни, он позволяет себе добавить к нему цитаты из автора — принять во внимание ремарки «по Достоевскому». Иначе влияние автора толкает актера на {303} «результат». Записи репетиций показывают, как долго Станиславский запрещает ссылаться на Достоевского своим партнерам, как они, обескураженные этим запрещением черпать из авторского источника, спорят с ним.

«Я боюсь, что пока я не выяснил себе психологии изображаемого лица, я не могу работать с уверенностью», — говорит Москвин. «Не бойтесь искать элементы интуитивно — раз вам привили бациллу Фомы, вы не будете только Москвиным», — отвечает ему Станиславский. По его теории, вполне достаточно того «зерна», или той «бациллы», которые были выявлены на первых беседах о пьесе. Остальное дополняет подсознание.

Идею Немировича-Данченко об умирании «зерна» в актере для перерождения его в образ он доводит, на взгляд репетирующих, до абсурда. Он категорически не объясняет исполнителю роли Обноскина А. Э. Шахалову «типических особенностей» его персонажа: «Отнюдь не спрашивайте меня: “Константин Сергеевич, каким Обноскиным прикажете быть?” Я вам на этот вопрос не отвечу. Не предрешайте результата».

Станиславский предлагает актеру проделать самостоятельный путь от начальных бесед о пьесе к обретенному образу, который он должен сверить с авторским в конце работы. Это напоминает решение математической задачи, когда заданы ее условия, а ответ напечатан в конце учебника. При этом способы решения надо искать самому. И хотя профессионалам известны классические способы, открытия делают те, кто находит оригинальный, свой. Станиславский особенно ценит этот самостоятельный отрезок пути, когда актер в поисках своего образа исходит из голых фактов роли. «Но если ваши действия идут врозь с автором и его намерениями, значит, вы не поняли вашего положения и не оценили фактов правильно», — объяснял свой метод Станиславский. Кстати, его термин «оценка фактов» Немирович-Данченко признавал разумным и прибегал к нему в работе.

Практически пользоваться этим методом могли не все. «Боже мой! — не унимался Шахалов. — Но ведь актер передает мысли, идеи автора. Иначе, зачем представление на сцене?» Станиславский вразумлял его: «Не унижайте актера до роли простого докладчика чужих мыслей. <…> А будь актер проводником чужих мыслей, докладчиком, чего ради пошел бы я смотреть Сальвини в “Отелло” или “Гамлете”. <…> Автор — лишь канва».

{304} Шахалов, еще новичок в Художественном театре, все время возвращает Станиславского к непонятной ему проблеме, желая все же воплотиться в тип Обноскина. «Нет! — запрещает ему Станиславский. — Вы должны стать Шахаловым — Обноскиным». «Но почему правда то, что вам кажется правдой, — прибегает к последнему аргументу Шахалов. — Я охотно отдаюсь в ваши руки, вырывайте из меня штампы, но нормально ли все ваше искусство?»

Возможно, все замерли от такой дерзости, замерли в ожидании, что скажет на это Станиславский. «Конечно, нет! — спокойно соглашается Станиславский. — Никто в такой мере не напоминает сумасшедшего, как драматический талант». Однако между явлением таланта и сумасшествием та разница, по его мнению, что талант сценического слияния с ролью не связан с галлюцинациями. Этот синтез безвреден и нормален.

Только Станиславскому дано было эту тонкость понимать, потому что только так он ощущал в себе самом актерское начало. Так он был устроен. Оппоненты не разубедили его. Его пометки на полях вышедшей около того времени книги Ф. Ф. Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского» доказывают, как он уверен в искусстве переживания и от каких насмешек и напраслин опровергателей этого искусства ему приходилось защищаться.

Станиславский вовсе не преувеличивал, когда осознавал свое положение с «Селом Степанчиковым» как трагедию. Она была не в одной несыгранной роли Ростанева, но гораздо в большей степени в том, что ставился под сомнение его метод работы во всех направлениях: актерском, режиссерском и педагогическом.

В этом смысле история с «Селом Степанчиковым» была известной точкой выражения данного процесса сомнений в его методе. Со всей определенностью процесс начал проявляться уже на репетициях «Живого трупа» в 1911 году. Тогда Немирович-Данченко, отдав на откуп «системе» Станиславского некоторое репетиционное время, затем круто повернул работу по своему методу. Дважды в 1915 году он писал Леониду Андрееву и Бенуа, что «Художественный театр болен». Причина болезни прояснялась перед ним, когда он анализировал, в чем состоит его «художественная рознь» со Станиславским, или размышлял над сутью педагогических и режиссерских приемов Станиславского в Студии. На заседании Совета МХТ 31 января 1915 года, рассмотрев эволюцию творческих приемов Станиславского, Немирович-Данченко прямо {305} спросил: «Где правда? Прежде всего, где художественная правда?»

Увидеть себя в таком кольце неприятия на самом деле было трагично. Станиславский был обречен оставить «Село Степанчиково». И совершенно не важно, чей метод работы вернее: Станиславского или Немировича-Данченко. Значение имело лишь то, что подходы к работе стали у них принципиально разными.

Был давным-давно в отношениях Станиславского и Немировича-Данченко один эпизод. В 1904 году Немирович-Данченко снял Вишневского с роли Боркина в «Иванове» и поручил ее Леонидову. Станиславский прямо не протестовал против его решения, но боялся, что Вишневский «придет в отчаяние». Станиславский сочувствовал ему и думал подбодрить письмом, хотя опасался этим подорвать авторитет Немировича-Данченко. «Надо было заставить его играть и даже идти на компромисс художественный, чтобы спасти и сохранить театру не только актера, но и деятеля», — все же возразил он тогда Немировичу-Данченко.

В похожую ситуацию и попал теперь, в 1917 году, Станиславский. Конечно, сравнивать значение фигур Станиславского и Вишневского не приходится. Тем разумнее было Немировичу-Данченко пойти на компромисс и вопреки собственному мнению «заставить» Станиславского сыграть Ростанева таким, какой он у него получался. Пусть не по Достоевскому, пусть даже неудачно на чей-то вкус. Ведь не исключил же он «Моцарта и Сальери» из состава пушкинского спектакля, как ему того хотелось. Немирович-Данченко, разумеется, не ожидал, что в результате своей «печальной роли» говорить Станиславскому правду потеряет в Художественном театре главного актера.

Он потерял его наполовину. Станиславский остался актером только на свои старые игранные роли. Он играл их до тех пор, пока болезнь в 1928 году вовсе не прервала его актерских выступлений. Целое десятилетие до своей болезни он мог бы, но не хотел создавать ничего нового, не считая двух временных вводов в «Царя Федора Иоанновича» на гастролях в Америке в 1922 – 1924 годах.

По-своему переживавший случившееся, Немирович-Данченко пытался сохранить человеческие и деловые отношения со Станиславским в тех же правилах, в каких они были до сих пор. Опасаясь «мнительности» Станиславского, его всяческих подозрений в вероломстве, Немирович-Данченко, как уже говорилось, {306} объяснился с ним письменно. Он напоминал, что ни в чем не изменил своему «январскому заявлению», имея в виду свое письмо из Петрограда от 5 января 1917 года. В нем он подчеркивал, что желает работать только в согласии со Станиславским, помнит все его условия, как бы к ним ни относился, надеется на возможность компромиссов между ними.

Переходя к практической стороне, он писал в январе, что «пришло время подвести итоги» предпринимавшейся ими ради переосмысления всего опыта Художественного театра «остановки». Нынешнее свое высказывание всей правды Станиславскому он считал выполнением этой программы. Он забывал лишь об одном, что вместе с «остановкой» провозгласил веротерпимость творческих взглядов. Этого пункта программы он не выполнил и судил работу Станиславского по своим, а не по его законам.

«Я пишу только для того, чтобы Вы не поддавались искушению личных переживаний как-нибудь, хоть на самую малость обвинить или хоть упрекнуть меня», — заканчивал он свое письмо. Это было в середине сентября 1917 года, когда он работал над выпуском «Села Степанчикова», а Станиславский сидел дома, стараясь перебороть личную трагедию, и было ему «очень тяжело и нестерпимо скучно».

Немирович-Данченко, чувствуя себя абсолютно правым, потому что ведь формально не снимал Станиславского с роли и не отстранял от режиссуры спектакля, и даже сейчас считал своим долгом сообщить ему о ходе генеральных репетиций «Села Степанчикова»[[29]](#footnote-30). По его словам, количество достоинств отдельных исполнителей, включая Массалитинова — Ростанева и всей постановки, преобладало над недостатками. В порядке было главное: «Пьеса идет в строго комедийном тоне».

Документы умалчивают, как ранили Станиславского эти рапорты. Неизвестно и то, какие чувства испытал он, получив коллективное письмо от сорока семи членов Художественного театра (в их числе и от Немировича-Данченко) после публичной генеральной «Степанчикова» 24 сентября 1917 года.

Авторы письма писали: «Ваши личные переживания в последнее время, связанные отчасти и с “Селом Степанчиковым”, находят чуткий отклик в наших душах, потому что эти переживания всего ярче обнаруживают, с какой настойчивостью и с какой мучительностью Вы отдаетесь исканиям истинной, {307} художественной правды». «Отклик» в данном случае не означал поддержки.

Возможно, страдающую душу Станиславского согрело другое письмо — от студийца Н. Ф. Колина, ощутившего потребность написать ему еще и отдельно от всех, своими словами. «Большое уныние и скорбь среди нас, и мы, сегодня собравшись, написали Вам письмо, из которого Вы узнаете, как Вы нужны нам в нашей радости и как нам больно, что Вы не с нами» [[40](#_n_3_5_040)], — явно выдавая себя стоящим на стороне Станиславского, писал Колин. Его письмо давало надежду иметь последователей.

Станиславский остался со всеми: и со студийцами, которых сейчас любил больше, и с артистами самого Художественного театра. Остался и с Немировичем-Данченко. Выйдя из «Села Степанчикова» словно зачерствевшим, он стал еще требовательнее к ним ко всем, что не замедлило сказаться на судьбе постановки «Роза и Крест». Теперь он в свою очередь сыграл «печальную роль» в истории замысла Немировича-Данченко и нарушил закон веротерпимости.

Немирович-Данченко задумал «Розу и Крест» как антитезу «Селу Степанчикову» в репертуаре Художественного театра. Откровенно он высказал это в письме к Лужскому летом 1917 года. Он писал, что если поднять «знамя определенно, ярко, убедительно» [[41](#_n_3_5_041)], то надо открывать сезон 1917/18 года премьерой «Розы и Креста». Если же начинать «Селом Степанчиковым», то это тоже означает выйти со знаменем, но оно — «несколько иного цвета и подержанное» [[42](#_n_3_5_042)].

На общем собрании Товарищества МХТ 16 августа 1917 года он говорил о том, что время «остановки» исчерпано и, кажется, настала пора «водрузить знамя искусства» в условиях «новой России» [[43](#_n_3_5_043)]. «Как наиболее отвечающей идейной стороне» [[44](#_n_3_5_044)] Художественного театра он назвал пьесу Блока.

Иными словами, Немирович-Данченко постановкой «Розы и Креста» собирался водрузить знамя новаторское. Свою мысль он внушил Блоку, который, собираясь по его приглашению в Москву, пометил в записной книжке цель работы: «Владимир Иванович смотрит как на расширение театра». «Расширение» означало попытку выхода из границ «системы» Станиславского на простор современной поэзии, ее эстетики и содержания. «Расширение» означало надежду придать искусству Художественного театра новый сценический язык.

{308} Какой для решения этой задачи у Немировича-Данченко имелся режиссерский замысел, неизвестно. Несомненно, что он шел от «зерна» восприятия пьесы Блока: «Психо-символическая вещь» [[45](#_n_3_5_045)]. Свой план сценического воплощения Немирович-Данченко ценил дорого, потому что, после того как постановка не состоялась, считал, что «был ограблен в художественном смысле» [[46](#_n_3_5_046)].

С самого начала режиссерские права Немировича-Данченко на постановку «Розы и Креста» были шаткими. В 1913 году Станиславский, выслушав пьесу в чтении Блока, пребывал перед ее задачами в растерянности. Когда же за работу взялся в 1916 году Немирович-Данченко, то до него стали доходить речи, что «Конст[антин] Серг[еевич] живет *мечтой* постановки “Розы и Креста”» [[47](#_n_3_5_047)]. Да и сам Станиславский открыто говорил об имеющихся у него для нее «изобретениях». Немирович-Данченко как-то не очень верил в реальность этих «изобретений» [[48](#_n_3_5_048)]. Он соглашался их использовать, если они настоящие. «Если же это все [было] фейерверк, — то пусть распишется в этом» [[49](#_n_3_5_049)], — писал он Лужскому, которого, как всегда, взял в сорежиссеры.

Далее Немирович-Данченко сделал ошибку. После многочисленных бесед с участниками «Розы и Креста» в двадцатых числах марта 1916 года и продолжения их по 6 апреля с приехавшим Блоком он доверил пьесу самостоятельной работе артистов под руководством Лужского, а сам уехал лечиться в Крым. Может быть, лучше было сделать перерыв репетициям. Леонидов считал выбор Лужского — «натуралиста чистейшей воды» — несовместимым с замыслом «влить в театр какие-то новые струи» [[50](#_n_3_5_050)]. Он предсказывал Немировичу-Данченко от этого «большое огорчение» [[51](#_n_3_5_051)]. И оказался прав.

Репетиции шли по 21 мая 1916 года. Достаточно времени, чтобы укрепиться на каких-то позициях. Немирович-Данченко проявил к ним непонятное спокойствие. «Чего там достигли — тоже мало знаю, — писал он Леониду Андрееву. — Не думаю, чтоб многого, однако репетировали, искали». Только с началом следующего сезона Немирович-Данченко прекратил работу, не удовлетворенный ею.

Блоку он сообщил, что «начал вести репетиции (вернее, беседы) по-иному». Итак, ему пришлось что-то ломать. Это всегда оставляет след в переделанном предмете. «Было несколько бесед, когда, казалось мне, актеры загорались моей фантазией», — вступил Немирович-Данченко в полосу надежд, понимая при этом, что работа предстоит долгая. «Просто, {309} искренне, выразительно и в области настоящей поэзии, — до этого идеала далеко-далеко!» — осознавал он. Новое знамя искусства Художественного театра поднять было трудно, особенно трудно в кольце сомнений.

Немирович-Данченко был уверен лишь в одном, что понимает замысел блоковской пьесы и что его собственный замысел основан прочно, так как взят из авторского источника. «По всем линиям содержания, фигур и брезжущей вдали формы — кажется, не ошибаюсь», — успокаивал он Блока.

Таких заверений он не мог дать об исполнителях. С актерами он оказался на перепутье из-за их несоответствия образам и перераспределения ролей между ними. (Качалов — то Гаэтан, то Бертран.) А тут еще вокруг стали раздаваться голоса: «Опять разговоры о том, что делать? Не стары ли мы, где же, мол, нам Блока играть, ведь это Блок!!! Какие мы иностранцы, ведь надо что-то такое, чего еще свет не производил!» [[52](#_n_3_5_052)] Об этом писал в дневнике Лужский.

Особенно обезоруживала эта обреченность достичь новизны во что бы то ни стало. Наблюдавший со стороны Станиславский опасался, что в погоне за Блоком получится нечто сентиментальное, «розовое и голубое» [[53](#_n_3_5_053)], как записал его сомнения Лужский. Он советовал показывать не луну, «а лунный свет», и чтобы он был «не розовый, а желтый, и т. д.» [[54](#_n_3_5_054)], то есть приближал обстановку к реальной жизни, но не конкретной: вместо луны ее свет.

Загадка: не понимавший «Розу и Крест» Станиславский интуитивно был ближе к суждениям Блока о своей пьесе, чем все остальные постановщики, включая и художника Добужинского. Немирович-Данченко делал выписки из «Истории средних веков» Виноградова и аналогичных книг. Добужинский радовался возможности опять воспользоваться знакомым, в изобилии накопленным средневековым материалом для прежних своих спектаклей[[30]](#footnote-31). Но вся эта историческая почва, которую прорабатывали Немирович-Данченко и Добужинский, была не нужна Блоку.

В присланной на подмогу Лужскому записке Блок объяснял, что «Роза и Крест» — пьеса совсем не историческая и ничего в ней нет рыцарского. Все персонажи, как писал Блок, давно стали «квадратными» и только в грубом Бертране сохранилось {310} что-то духовное. И это духовное способна воспринять одна Изора, хотя сама она и земная, и плотская. Смысл пьесы Блок видел в том, что голос Гаэтана — голос художника, его свет пробуждают в «квадратном» мире неясные предчувствия. Мир этот «теряет сопротивляемость» и гибнет. И только Изора «остается на полпути», осужденная нести свой Крест «Радости-Страданья». Поэтому Блок настаивал на реальности постановки, чем, по признанию Добужинского, удивлял его. Блок допускал «условность» и «призрачность» лишь в некоторых сценах — Гаэтана и Изоры.

Блок писал Гзовской (пока она до ухода из МХТ репетировала Изору), что прав Станиславский, называя ее характерной актрисой, и просил ее для «Розы и Креста» «“расшалиться”, придать образу Изоры “простонародные” черты», и тогда она «выйдет — земная, страстная, смуглая». Это желание Блока было совсем вне пределов того, «чего еще свет не производил» и чего не знал, как найти, Лужский.

В апреле 1917 года Блок был приглашен в Москву. Ему показали первый акт и вторую картину второго акта. «Все, за исключением частностей, совершенно верно, и все волнуются (хороший признак)», — писал он без всяких авторских претензий, одобряя этим режиссерский замысел Немировича-Данченко. По ощущению же более искушенного в театре Добужинского работа со всех сторон «перезрела». Себя он упрекал, что «застрял в том самом реализме, которого хотел Блок». И тут произошло непредвиденное: Станиславский заявил свое художественное veto. Добужинский вспоминал: «В заключение случилась настоящая катастрофа: на первой генеральной репетиции вся наша работа была забракована Станиславским, в ту пору чрезвычайно нервничавшим и точно потерявшим почву. Были обижены все — и Блок, и Немирович, и я». Еще бы! Ведь дело шло о почти готовом спектакле.

Произошло это 13 апреля 1917 года[[31]](#footnote-32). Репетиция и последовавшая за ней беседа длились с двенадцати дня до пяти вечера. Нервозность Станиславского шла от переживаемой им {311} неудачи генеральной репетиции «Села Степанчикова» 27 и 28 марта. Разгром «Розы и Креста» случился всего две недели спустя. «Мне отмщение и аз воздам»?..

Возможно, сочувствие Станиславскому стало причиной оказываемого на Немировича-Данченко давления подчиниться его критике со стороны Вишневского и других лиц на бесчисленных заседаниях, происходивших в МХТ в апреле и мае 1917 года. «В конце концов я должен был уступить, уступить в то время, когда вся монтировка заканчивалась, — вспоминал о совершенной ошибке Немирович-Данченко. — Уступив, я сам же помогал организации летних работ для осуществления замысла Конст. Серг.» [[55](#_n_3_5_055)].

Но, может статься, что хотевшие испробовать замысел Станиславского поддались надежде на его режиссерскую фантазию и талант, способные дать нечто совсем оригинальное? Поддался же его таланту Блок. Он сохранил веру в Станиславского, «который говорит много глупостей». Даже разуверившись в осуществлении постановки «Розы и Креста» в обозримом будущем, несмотря на разочарование и обиду, Блок писал: «Станиславский — действительный художник, может быть, *единственный в Художественном театре великий*».

При этом Блок был уверен, что его пьеса Станиславскому «непонятна и ненужна» и он бы «только измучил себя» ее постановкой. Блоку казалось, что Станиславский обманывает самого себя, «хваля пьесу».

На самом же деле тяготение Станиславского к блоковской пьесе, которое так ревниво чувствовали и Немирович-Данченко, и Лужский с первых дней работы над ней («В воздухе уже чувствуются лапы на постановку “Розы и Креста”» [[56](#_n_3_5_056)]), являлось его упрямым желанием воплотить свое видение спектакля.

После 13 апреля 1917 года в работе над «Розой и Крестом» последовал перерыв до 3 мая. В этот день Добужинский предложил новый принцип декораций, названный в Дневнике репетиций — «изменением кубов» [[57](#_n_3_5_057)]. А 6 мая машинист сцены И. И. Титов показывал принцип смены декораций на кругу и с использованием занавесей и паспарту. Это означало отмену придуманных Лужским кубов, вращающихся на осях и движущихся взад и вперед. Впервые увидев демонстрацию проекта кубов осенью 1916 года, Станиславский признал его находкой, но для шекспировской постановки. Тут же он принялся развивать свою идею декораций для «Розы и Креста». Тогда она показалась непонятной и Лужскому, и Добужинскому {312} и, очевидно, расценивалась как очередной каприз Станиславского.

«Кубами» достигался эффект мгновенной перемены декораций, которая была необходима для коротких сцен пьесы, происходящих в разных местах действия. «Кубы» давали техническое разрешение. Станиславский же ощущал необходимость найти соответствие не внешним задачам, а внутреннему единству с пьесой Блока. Ему казалось, что он нашел его. Он изобрел занавес с подкладкой, который может оборачиваться то лицом, то подкладкой, открывая разные фрагменты сценического пространства. При испытаниях он получил название «бесконечного занавеса» [[58](#_n_3_5_058)]. Позади него Станиславский помещал «большой горизонт с разными настроениями неба и облаков (транспаранты). Где бы ни раскрылась драпировка, всюду — даль (а не маленькие сценки)» [[59](#_n_3_5_059)].

Поискам технического осуществления идеи Станиславского была отдана вторая половина мая 1917 года и полтора месяца нового сезона. «Бесконечный занавес» не удавался. Немирович-Данченко предложил «совсем не употреблять занавеса с “чайкой”» [[60](#_n_3_5_060)] и заменить его занавесом, специально изготовленным для «Розы и Креста». Спрашивалось, должен ли это быть один занавес на весь спектакль или для каждой картины свой? Это означало компромисс и вырождение идеи «бесконечного занавеса» Станиславского.

Весь сезон 1917/18 года продолжались с перерывами пробы технического изготовления декораций. Немирович-Данченко писал записку в Правление МХТ, которая раскрывает его неодобрительное отношение к ним. «Я предупреждаю весьма заблаговременно, — писал он 4 октября 1917 года. — По моим пониманиям, при существующих порядках, постановка “Розы и Креста” не будет готова не только в ноябре, но и не в декабре, и не в январе, и не в феврале!

Я так в этом убежден, что собираюсь поставить в Совете вопрос или о том, чтобы снять совсем “Розу и Крест” с репертуара, или о том, чтобы совершенно изменить характер постановки, уничтожив все сделанное до сих пор и *прервав все установленные соглашения* — для отыскания новых приемов» [[61](#_n_3_5_061)].

6 января 1918 года Немирович-Данченко провел это в жизнь. Он сделал сообщение об «истории постановки “Розы и Креста”» [[62](#_n_3_5_062)] на заседании Художественной комиссии МХТ. И хотя большая часть декораций и костюмов была готова, музыка, написанная Потоцким, принята, дело получало драматический оборот. «Тем не менее, — как записано в Протоколе, — {313} Вл. Ив. изъявляет полное желание предоставить Константину Сергеевичу заняться исканиями новой формы постановки» [[63](#_n_3_5_063)].

Немирович-Данченко сдался и, кажется, был согласен продолжать работу в новых условиях подчинения поискам Станиславского, лишь бы выпустить спектакль. Он продолжил работу с актерами, но сжиться с предложениями Станиславского не мог. Он жаловался, что «трудно мизансценировать» [[64](#_n_3_5_064)] в декорациях, в которых у него нет уверенности. Это было 20 марта 1918 года.

Вопрос о постановке «Розы и Креста» заново опять обсуждался на общем собрании Товарищества МХТ 25 апреля 1918 года. Немирович-Данченко объявил, что за нее берется организуемый Берсеневым, Подгорным и Бертенсоном «Интимный Художественный театр», иначе — Артистическая студия. Новое студийное образование входило в проект «Театра-Пантеон», придуманный Станиславским для реорганизации.

Сам же Станиславский, согласившись было отдать туда пьесу, решение вдруг переменил. Теперь он хотел козырнуть «Розой и Крестом» в честь празднования 20‑летия МХТ и, отбросив студийные испытания, давать пьесу сразу на большой сцене. Он рассчитывал, что помпезность постановки скроет недостатки исполнителей, не подходящих к пьесе.

Немирович-Данченко призвал не «повторять ошибок прошлого — заранее не веря в артистическое исполнение» и не «фальсифицировать автора ненужным великолепием постановки» [[65](#_n_3_5_065)]. Он верил, что «настоящего Блока» [[66](#_n_3_5_066)] легче найдут на сцене «Интимного театра». Более того, он надеялся, что там «Роза и Крест» станет «той эмблемой, под знаком которой пойдет новое 20‑летие Художественного театра» [[67](#_n_3_5_067)].

Собрание попросило уточнить эти две противоположные позиции. Немировичу-Данченко в ближайшие дни удалось уговорить Станиславского отдать «Розу и Крест» новой студии. Станиславский попался на аргумент — «раз режиссер находит, что пьеса от этого только выиграет» [[68](#_n_3_5_068)]. Однако собрание членов Товарищества разрушило это соглашение тем, что вообще отказалось финансировать Артистическую студию.

Не оставалось ничего, как тянуть прежнюю работу вперед. Немирович-Данченко прикинул дальнейшее «распределение работы», оставив за собой репетиции с артистами и музыку, а декорации предоставив — «сначала Станиславскому» [[69](#_n_3_5_069)]. Об его уступках по части декораций можно судить по исчерпывающей записи в рабочей тетради.

{314} Переговоры о декорациях состоялись в начале июня 1918 года на заседаниях по монтировке у Станиславского. «Я заявил, — записал Немирович-Данченко, — о принятии плана постановки К. С. в общем, не согласился в частностях: 1) куклы в толпе и нарисованная толпа; 2) ветвь дуба в празднике — предпочтительно просто яркий тент, *откровенное* отсутствие декораций. Поэтому же и задний занавес в празднике — в виде гобелена; 3) не принимает душа моя волшебный фонарь в розовой заросли — но не протестую» [[70](#_n_3_5_070)].

Немирович-Данченко попросил хозяйственную часть подсчитать, во сколько обойдется театру декорационный замысел Станиславского. О необходимых на это шестидесяти тысячах рублей он сообщил ему в присутствии свидетеля — нового сотрудника МХТ, секретаря дирекции С. Л. Бертенсона. Немирович-Данченко поставил Станиславскому условие, что сукна, требуемые им для «Розы и Креста», должны быть таковы, чтобы их можно было использовать в других постановках в целях экономии.

Жесткость условий, очевидно, не смутила Станиславского. Он сохранял надежду на доведение дела до конца. Может быть, по его поручению Лилина написала ободряющее письмо матери Блока 17 июня 1918 года: «Обстановку взял на себя Конст. Серг., и если обстоятельства не помешают, то замысел очень интересный…» Затем осенью 1918 года самому Блоку через Бертенсона было сообщено о продолжении работ над «Розой и Крестом».

Изверившийся в постановке Блок все-таки взволновался. Его ответ Бертенсону состоял из сплошных вопросов. «О принципе постановки трудно спрашивать — слишком сложно <…>» [[71](#_n_3_5_071)], — писал он, помня обо всех расхождениях. И все же он просил написать ему, «осталось ли что-нибудь от постановки Добужинского, напр., костюмы? <…> Какой океан? Брошена ли первоначальная идея о втором занавесе? Преобладает ли на сцене неполное освещение?» [[72](#_n_3_5_072)]

Станиславский продолжал настойчиво экспериментировать с декорациями и в сезоне 1918/19 года. В ноябре 1918 года он искал прием показа «Розовой заросли» и «Зелени», а 13 декабря 1918 года рукой Гремиславского в Дневнике репетиций сделана запись о том, что «принцип найден» [[73](#_n_3_5_073)]. Станиславский нарисовал проволочную рамку с натянутой на нее зеленью. Это был прием стилизованного расписного платка. На батисте должны были быть нарисованы розы с зеленью и наклеены черные бархатные стволы. Светить должен волшебный {315} фонарь. Задник должен был представлять собой гобелен с нашитым пейзажем, прозрачным небом и стилизованными облаками. «Все приравнять к одному знаменателю, — записал распоряжение Станиславского Гремиславский. — Все в стиле гобелена: и зелень, и стволы, и задник» [[74](#_n_3_5_074)]. Таким образом объединялись волшебный фонарь Станиславского с гобеленом Немировича-Данченко.

Эта запись 13 декабря 1918 года — последнее свидетельство работы над постановкой «Розы и Креста». Немирович-Данченко в ней уже не участвовал. Он считал, что она ведется «впустую» [[75](#_n_3_5_075)]. Он писал: «У Конст. Серг. фантазия опережает возможности, и когда ему приходит новая мысль, он бросает невыполненную старую, хотя бы это затягивало дело. А я предпочитаю кончить старую, но кончить, а новую начинать с новой работы» [[76](#_n_3_5_076)]. Это признание демонстрирует склонность Немировича-Данченко подчинять творчество дисциплине, пусть даже с художественными потерями, но ради принципа.

Станиславский не мог ни понять, ни принять это. Такой проблемы перед ним просто не существовало. Поэтому он в свою очередь, не задумываясь о последствиях, сыграл свою «печальную роль» в прекращении работы Немировича-Данченко над «Розой и Крестом». Теперь драму неродившегося спектакля переживал Немирович-Данченко. «Для меня то, что весь труд по “Розе и Кресту” затормозился и заглох — было большим ударом» [[77](#_n_3_5_077)], — писал он, больше всех упрекая самого себя в допущенном. Но сколько он ни спрашивал: «Кто виноват?» — и ни отвечал: «Очевидно, моя уступчивость» [[78](#_n_3_5_078)], спасти уже ничего было нельзя.

Весной 1919 года в Художественном театре постановка «Розы и Креста» хотя и была названа «дежурной пьесой» [[79](#_n_3_5_079)], но в реальность этого по-прежнему не верилось. Свои сомнения теперь высказал главный исполнитель. Качалов почувствовал диссонанс между «аристократизмом» [[80](#_n_3_5_080)] постановки, ее задачей показать «внутреннюю красоту и сущность пьесы» [[81](#_n_3_5_081)] и нынешними зрителями. Немирович-Данченко защищал свой замысел, уверяя, что такого диссонанса не бывает, потому что подлинные стиль и красота всегда доходят до зрителей.

Затем отсутствие в течение трех сезонов в Москве Качалова окончательно свело на нет всякие пробы и разговоры о постановке. И все же причина, что «Роза и Крест» не пошла, не в этих не зависящих от театра обстоятельствах, а в том, что Станиславский и Немирович-Данченко не сумели вступить во взаимодействие.

{316} Как из-за срыва веротерпимости Немировича-Данченко Художественный театр утратил для новых ролей актера Станиславского, так же из-за срыва Станиславского он утратил на время режиссера Немировича-Данченко. До 1925 года, до «Пугачевщины» Тренева, Немирович-Данченко, собственно, в МХТ ничего не поставил. Как режиссер он возродился после «большого удара» [[82](#_n_3_5_082)] с «Розой и Крестом» в новом коллективе — созданной им «Комической опере» (в дальнейшем Музыкальной студии). Там он осуществил некоторые свои художественные идеи, начав в 1920 году с постановки спектакля «Дочь Анго».

Внешне жизнь в МХТ продолжалась, как будто драма отношений Станиславского и Немировича-Данченко в работе над «Селом Степанчиковым» и «Розой и Крестом» не принесла никаких потрясений. Спокойствие и стабильность театра в этих на самом деле чрезвычайных обстоятельствах — заслуга обоих, сумевших в себе удержать остроту положения. Однако внутренне в их отношениях закончился один этап и начался другой.

Обращение друг к другу за художественной поддержкой или советом стало невозможно, да и ненужно обоим. Впредь каждый верит лишь в себя и благо Художественного театра связывает со своими идеями, открытиями, интересами, которые должны придать его искусству единственно правильное направление. Театр остается общим, но каждый как бы отдельно берет на себя ответственность за его творческое будущее. И потому не иссякнут споры о руководстве театром, его составе и структурном устройстве. При этом оба основателя МХТ с прежней щепетильностью будут уважать права друг друга в созданном ими театре. Вместе с тем соблюдение данных прав будет порой создавать напряженные ситуации.

Развитие этих тенденций составляет историю театральных отношений Станиславского и Немировича-Данченко в последующие двадцать лет их сотрудничества. Новый общественный строй в стране, идеологическое давление на искусство окажут на это свое влияние.

# **{****317}** Принятые сокращения

*Блок* — *Блок Александр*. Собр. соч. В 8‑ми т. М.‑Л., Гос. изд. художественной литературы, 1960 – 1963.

Из зап. кн. КС — *Станиславский К. С*. Из записных книжек. В 2‑х т. М., ВТО, 1986.

Из прошлого — *Немирович-Данченко Вл. И*. Из прошлого. М., «Художественная литература», 1938.

ИП — *Немирович-Данченко Вл. И*. Избр. письма. В 2‑х т. М., «Искусство», 1979.

Книппер-Чехова — Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым (1902 – 1904). В 2‑х ч. М., «Искусство», 1972.

КС‑8 — *Станиславский К. С*. Собр. соч. В 8‑ми т. М., «Искусство», 1954 – 1961.

КС‑9 — *Станиславский К. С*. Собр. соч. В 9‑ти т. М., «Искусство», 1988 – 1998 (издание продолжается).

Леонидов — Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания. Статьи. Беседы. Переписка. Записные книжки. Статьи и воспоминания о Л. М. Леонидове. М., «Искусство», 1960.

Летопись КС — *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. В 4‑х т. М., ВТО, 1971 – 1976.

Летопись Н‑Д — *Фрейдкина Л*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М., ВТО, 1962.

О Станиславском — О Станиславском. Сборник воспоминаний. М., ВТО, 1948.

Режиссерские экземпляры — Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. В 6‑ти т. 1898 – 1930. Театральное наследие. М., «Искусство», 1980 – 1994.

Рецензии Н‑Д — *Немирович-Данченко Вл. И*. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877 – 1942. М., ВТО, 1980.

ТН — *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие. В 2‑х т. М., «Искусство», 1952 – 1954.

Ученые записки Тартуского университета — Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 266. Труды по русской и славянской филологии. XVIII. Литературоведение. Тарту, 1971.

# **{****318}** Примечания

Ссылки на публикации в книгах даются в перечислениях использованных источников с указанием страниц. Ссылки на неопубликованные документы[[32]](#footnote-33) и периодические издания нумеруются.

Опубликованные тексты, имеющие разночтения с подлинниками, цитируются по подлинникам, о чем делаются указания.

Отдельные письма Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, а также документы МХТ опубликованы в комментариях изданий: «Избранные письма» Немировича-Данченко и «Из записных книжек» Станиславского. В этих случаях ссылки даются с пометкой «комментарий».

Ссылки на документы, хранящиеся в Музее МХАТ, приводятся под шифрами: КП — книга поступлений; Ф. 1, ВЖ, БРЧ, РЧ — фонд МХАТ (1897 – 1986); Ф. 3, КС — фонд К. С. Станиславского; Ф. 4, Н‑Д — фонд Вл. И. Немировича-Данченко; «А» и др. буквенные шифры — личные фонды деятелей МХАТ.

## Политика независимых авторитетов

### Глава первая

ТН, т. 1, с. 119, 120.

ИП, Т. 1, с. 175, 176, 475; т. 2, с. 9.

Рецензии Н‑Д, с. 84, 86, 256.

Из зап. кн. КС, т. 1, с. 313, 350, 362, 368 – 372, 376, 382.

КС‑8, т. 7, с. 441, 446 – 449, 451.

Летопись КС, т. 2, с. 190, 194, 195, 199, 207, 208.

Режиссерские экземпляры, т. 5, с. 436, 437, 485, 587.

Летопись Н‑Д, с. 251.

Леонидов, с. 273.

КС‑9, т. 5, КН. 1, с. 403, 409, 450, 473, 488, 499.

[1](#_t_1_1_001). «Петербургская газета», Спб., 1909, 1 янв.

[2](#_t_1_1_002). Протоколы заседаний Правления [и общих собраний членов] Товарищества МХТ со 2 августа 1908 по 22 мая 1909. — ВЖ № 158, л. 76.

[3](#_t_1_1_003). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Набросок беседы об «Анатэме»]. — Н‑Д № 12.

[4](#_t_1_1_004). «Анатэма». Первая беседа Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 13, л. 7.

{319} [5](#_t_1_1_005). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 9 июня [1899]. — Н‑Д № 1549.

[6](#_t_1_1_006). Протоколы заседаний Правления МХТ с 15 февраля по 28 мая 1908. — ВЖ № 7, л. 89.

[7](#_t_1_1_007). ВЖ № 158, л. 77.

[8](#_t_1_1_008). Дневник репетиций сезонов 1908/09 – 1910/11 годов. — РЧ № 122, л. 134 об.

[9](#_t_1_1_009). Дневник репетиций «Месяца в деревне» и «Miserere». — РЧ № 80, л. 1.

[10](#_t_1_1_010). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 23 июня 1909. — Н‑Д № 5775/3.

[11](#_t_1_1_011). *Станиславский К. С*. Направление в искусстве. — КС № 1450, л. 3, 11, 15.

[12](#_t_1_1_012). Там же, л. 21.

[13](#_t_1_1_013), [14](#_t_1_1_014). Там же, л. 3.

[15](#_t_1_1_015), [16](#_t_1_1_016). Там же, л. 4.

[17](#_t_1_1_017). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7961, л. 50 об.

[18](#_t_1_1_018), [19](#_t_1_1_019), [20](#_t_1_1_020), [21](#_t_1_1_021). Там же, л. 44 об.

[22](#_t_1_1_022), [23](#_t_1_1_023), [24](#_t_1_1_024), [25](#_t_1_1_025). Там же, л. 45.

[26](#_t_1_1_026). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому до 3 июля 1909. — Н‑Д № 1656.

[27](#_t_1_1_027). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 24 июля 1909. — Н‑Д № 1653.

[28](#_t_1_1_028). Н‑Д № 1656.

[29](#_t_1_1_029), [30](#_t_1_1_030), [31](#_t_1_1_031). Н‑Д № 1653.

[32](#_t_1_1_032), [33](#_t_1_1_033). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 13 августа 1909. — КС № 5205.

[34](#_t_1_1_034). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 20 августа [1909]. — Н‑Д № 2167.

[35](#_t_1_1_035). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 27 августа [1909]. — Н‑Д № 2171.

[36](#_t_1_1_036). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 29 августа 1909. — Н‑Д № 2172.

[37](#_t_1_1_037). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву от [20 сентября 1909]. — КП 9825, л. 1. (Музей МХАТ располагает копиями писем Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву, подаренными В. Л. Андреевым.)

[38](#_t_1_1_038). КС № 1450, л. 8.

[39](#_t_1_1_039), [40](#_t_1_1_040). Н‑Д № 12.

[41](#_t_1_1_041). Письмо Н. С. Бутовой к Т. Л. Щепкиной-Куперник от 29 сентября 1909. — А № 13740.

[42](#_t_1_1_042). «Обозрение театров», Спб., 1909, 15 окт.

[43](#_t_1_1_043). «Русское слово», М., 1909, 17 фев.

[44](#_t_1_1_044). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [13 октября 1909]. — Н‑Д № 2177.

{320} [45](#_t_1_1_045). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [4 ноября 1909]. — Н‑Д № 7167.

[46](#_t_1_1_046), [47](#_t_1_1_047). Протоколы спектаклей с 8 января по 20 марта 1909. — РЧ № 185, л. 59 об., 60, 62, 63.

[48](#_t_1_1_048). РЧ № 122, л. 120 об., 123 об.

[49](#_t_1_1_049), [50](#_t_1_1_050). «Петербургская газета», Спб., 1909, 8 марта.

[51](#_t_1_1_051). Дневник В. В. Лужского. — А № 5097, л. 2.

[52](#_t_1_1_052). РЧ № 80, л. 29 об., 32 об.

[53](#_t_1_1_053). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 22 ноября 1909. — Н‑Д № 5775/4.

[54](#_t_1_1_054). *Книппер-Чехова О. Л*. Схема любви. [Заметки к спектаклю «Месяц в деревне»]. — К‑Ч № 7190.

[55](#_t_1_1_055). Письмо К. С. Станиславского к О. Л. Книппер-Чеховой после 6 ноября 1909. — КС № 4857 (купюра при публикации в КС‑8, т. 7, с. 454 восстановлена по подлиннику).

[56](#_t_1_1_056). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [7 ноября 1909]. — Н‑Д № 7169.

[57](#_t_1_1_057). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [5 ноября 1909]. — Н‑Д № 7168.

[58](#_t_1_1_058), [59](#_t_1_1_059), [60](#_t_1_1_060). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [4 ноября 1909]. — Н‑Д № 7167.

[61](#_t_1_1_061). «Голос Москвы», М., 1909, 8 дек.

[62](#_t_1_1_062). «Речь», Спб., 1909, 12 дек.

[63](#_t_1_1_063). «Раннее утро», М., 1909, 12 дек.

### Глава вторая

ИП, т. 1, 478.

Из зап. кн. КС, т. 1, с. 373, 375, 376, 386, 411, 413, 415.

Летопись Н‑Д, с. 255, 257.

КС‑8, т. 5, с. 518, 519, 658 (комментарии); т. 7, с. 452, 459, 461, 490.

Режиссерские экземпляры, т. 5, с. 373.

О Станиславском, с. 213.

*Попов Н. А*. Станиславский. Опыт характеристики его значения для современного театра. М. — Киев, издание, основанное дирекцией Киевского драматического театра И. Э. Дуван-Торцова, 1910, с. 12.

КС‑9, т. 5, кн. 1, с. 525.

[1](#_t_1_2_001). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7964, л. 38.

[2](#_t_1_2_002). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 22 августа [1909]. — Н‑Д № 2168.

[3](#_t_1_2_003). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Обращение к труппе МХТ по поводу выступлений на стороне]. 22 марта 1910. — Н‑Д № 11175.

[4](#_t_1_2_004). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7965, л. 43 об.

{321} [5](#_t_1_2_005), [6](#_t_1_2_006), [7](#_t_1_2_007). «Речь», Спб., 1910, 15 мая.

[8](#_t_1_2_008). *Немирович-Данченко Вл. И*. Режиссерский экземпляр «На всякого мудреца довольно простоты». — Н‑Д № 6, л. 1.

[9](#_t_1_2_009). Стенограмма беседы народных артистов и режиссеров МХАТ с народным артистом Республики Вл. И. Немировичем-Данченко 17 апреля 1936. — Н‑Д № 7553, л. 24.

[10](#_t_1_2_010). Стенограмма производственного совещания актерского цеха по спектаклю «Три сестры» 19 октября 1940. — Н‑Д № 147, л. 12.

[11](#_t_1_2_011). Письмо Ф. Ф. Комиссаржевского к К. С. Станиславскому от 5 июня 1914. — КС № 8713.

[12](#_t_1_2_012), [13](#_t_1_2_013), [14](#_t_1_2_014), [15](#_t_1_2_015), [16](#_t_1_2_016). «Русское слово», М., 1910, 16 окт.

[17](#_t_1_2_017). «Обозрение театров», Спб., 1910, 8 июля.

[18](#_t_1_2_018). «Русское слово», М., 1910, 16 окт.

[19](#_t_1_2_019), [20](#_t_1_2_020). Распределение занятий в МХТ с 8 по 17 мая [1909]. — ВЖ № 719.

[21](#_t_1_2_021). Дневник репетиций «Месяца в деревне» и «Miserere». — РЧ № 80, л. 6 об.

### Глава третья

КС‑8, т. 7, с. 380, 414, 431, 433, 438, 441, 442.

ИП, т. 1, с. 474; т. 2, с. 12.

Летопись КС, т. 2, с. 160, 187, 243, 244, 282, 286.

Эдвард Гордон Крэг. Воспоминания, статьи, письма. М., «Искусство», 1988, с. 291, 300, 306, 351.

*Волькенштейн В*. Станиславский. М., «Шиповник», 1922, с. 66.

КС‑9, т. 5, кн. 1, с. 493.

[1](#_t_1_3_001). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [27 декабря 1908]. — Н‑Д № 1651.

[2](#_t_1_3_002). Протоколы заседаний Правления [и общих собраний членов] Товарищества МХТ со 2 августа 1908 по 22 мая 1909. — ВЖ № 158, л. 59.

[3](#_t_1_3_003), [4](#_t_1_3_004). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Г. С. Бурджалову до 19 декабря 1907. — Н‑Д № 7116.

[5](#_t_1_3_005). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Набросок беседы об «Анатэме»]. — Н‑Д № 12.

[6](#_t_1_3_006), [7](#_t_1_3_007). «Обозрение театров», Спб., 1909, 25 окт.

[8](#_t_1_3_008). Дневник репетиций сезонов 1908/09 – 1910/11 годов. — РЧ № 122, л. 131 об.

[9](#_t_1_3_009), [10](#_t_1_3_010), [11](#_t_1_3_011), [12](#_t_1_3_012), [13](#_t_1_3_013). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. А. Сулержицкому от 24 марта [1910]. Вклеено в Дневник работ по «Гамлету». — РЧ № 30, л. 37.

[14](#_t_1_3_014), [15](#_t_1_3_015), [16](#_t_1_3_016), [17](#_t_1_3_017), [18](#_t_1_3_018). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Г. Крэгу от 6 сентября 1909. — ВЖ № 4811.

[19](#_t_1_3_019). Дневник работ по «Гамлету». — РЧ № 30, л. 43.

{322} [20](#_t_1_3_020). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [18 мая 1910]. — Н‑Д № 2198.

[21](#_t_1_3_021), [22](#_t_1_3_022). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. А. Стаховичу от 3 июня [1910]. — Н‑Д № 1494.

[23](#_t_1_3_023). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7965, л. 48.

[24](#_t_1_3_024). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [28 мая 1910]. — Н‑Д № 1658.

[25](#_t_1_3_025). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 2 августа [1910]. — Н‑Д № 2202.

[26](#_t_1_3_026), [27](#_t_1_3_027), [28](#_t_1_3_028). Письмо Г. Крэга к Дирекции МХТ от 30 марта 1911. — ВЖ № 4647.

[29](#_t_1_3_029), [30](#_t_1_3_030). Протоколы заседаний Совета МХТ с 11 марта по 1 декабря 1911. — ВЖ № 223, л. 12.

### Глава четвертая

Леонидов, с. 274.

КС‑8, т. 7, с. 326, 441, 469.

Летопись КС, т. 2, с. 243.

ИП, т. 1, с. 444.

[1](#_t_1_4_001). Письмо А. А. Стаховича к О. Л. Книппер-Чеховой от 6 июля 1910. — К‑Ч № 5182.

[2](#_t_1_4_002). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 22 октября 1906. — Н‑Д № 5771/3.

[3](#_t_1_4_003). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 10 [августа 1907]. — Н‑Д № 2094.

[4](#_t_1_4_004), [5](#_t_1_4_005). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 8 февраля 1907. Фрагмент II. — Н‑Д № 1632.

[6](#_t_1_4_006), [7](#_t_1_4_007). *Станиславский К. С*. [Воспоминания об Алексее Александровиче Стаховиче]. — КС № 1083, л. 24, 24 об.

[8](#_t_1_4_008). Письмо А. А. Стаховича к О. Л. Книппер-Чеховой от 15 декабря 1907. — К‑Ч № 5169.

[9](#_t_1_4_009). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 21 марта 1906. — Н‑Д № 11436.

[10](#_t_1_4_010). Письмо А. А. Стаховича к К. С. Станиславскому от 20 января 1908. — КС № 10513.

[11](#_t_1_4_011). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 17 ноября 1908. — Н‑Д № 5774/1.

[12](#_t_1_4_012), [13](#_t_1_4_013). Дневник В. В. Лужского. — А № 5097, л. 90, 90 об.

[14](#_t_1_4_014). Там же, л. 60 об.

[15](#_t_1_4_015). Там же, л. 65 об.

[16](#_t_1_4_016). Там же, л. 60 об.

[17](#_t_1_4_017), [18](#_t_1_4_018). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [10 ноября 1909]. — Н‑Д № 7171.

{323} [19](#_t_1_4_019). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [14 февраля 1908]. — КП № 20594/18.

[20](#_t_1_4_020), [21](#_t_1_4_021). Письмо А. А. Стаховича к К. С. Станиславскому от 30 июня 1907. — КС № 10511.

[22](#_t_1_4_022). Письмо А. А. Стаховича к К. С. Станиславскому от 23 февраля 1909. — КС № 10515.

[23](#_t_1_4_023). Протоколы заседания Правления [и общих собраний членов] Товарищества МХТ со 2 августа 1908 по 22 мая 1909. — ВЖ № 158, л. 117.

[24](#_t_1_4_024). А № 5097, л. 48.

[25](#_t_1_4_025). К‑Ч № 5182.

[26](#_t_1_4_026). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 27 мая 1910. — Н‑Д № 5776/2.

[27](#_t_1_4_027). Журнал спектаклей сезона 1908/09. — РЧ № 185, л. 61 об.

[28](#_t_1_4_028). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. А. Стаховичу в сезоне 1908/09 года. — Н‑Д № 1495.

[29](#_t_1_4_029), [30](#_t_1_4_030), [31](#_t_1_4_031). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 20 ноября 1907. — Н‑Д № 5773/3.

[32](#_t_1_4_032). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 22 ноября 1909. — Н‑Д № 5775/4.

[33](#_t_1_4_033). Н‑Д № 1632. Фрагмент II.

[34](#_t_1_4_034), [35](#_t_1_4_035), [36](#_t_1_4_036), [37](#_t_1_4_037), [38](#_t_1_4_038). Н‑Д № 1495.

[39](#_t_1_4_039). Письмо А. И. Южина к Вл. И. Немировичу-Данченко от 4 июля 1910. — Н‑Д № 5847.

[40](#_t_1_4_040), [41](#_t_1_4_041). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 23 июня 1909. — Н‑Д № 5775/3.

[42](#_t_1_4_042). Н‑Д № 5775/4.

[43](#_t_1_4_043). КС № 1083, л. 1 об.

[44](#_t_1_4_044). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. А. Стаховичу от 3 июня [1910]. — Н‑Д № 1494.

[45](#_t_1_4_045). Письмо А. А. Стаховича к О. Л. Книппер-Чеховой после 18 июня [1910]. — К‑Ч № 5196.

[46](#_t_1_4_046). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 20 ноября 1907. — Н‑Д № 5773/3.

[47](#_t_1_4_047). Письмо А. А. Стаховича к О. Л. Книппер-Чеховой от 4 ноября 1907. — К‑Ч № 5168.

[48](#_t_1_4_048). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 1 декабря 1909. — Н‑Д № 5775/5.

[49](#_t_1_4_049), [50](#_t_1_4_050), [51](#_t_1_4_051), [52](#_t_1_4_052), [53](#_t_1_4_053), [54](#_t_1_4_054), [55](#_t_1_4_055), [56](#_t_1_4_056). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 27 мая 1910. — Н‑Д № 5776/2.

[57](#_t_1_4_057), [58](#_t_1_4_058), [59](#_t_1_4_059), [60](#_t_1_4_060), [61](#_t_1_4_061), [62](#_t_1_4_062). Н‑Д № 1494.

[63](#_t_1_4_063). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 25 июня 1910. — Н‑Д № 2157.

[64](#_t_1_4_064). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 23 [июня 1910]. — Н‑Д № 2156.

[65](#_t_1_4_065), [66](#_t_1_4_066). Н‑Д № 2157.

{324} [67](#_t_1_4_067). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 27 июня 1910. — Н‑Д № 2158.

[68](#_t_1_4_068). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [4 августа 1910]. — Н‑Д № 2204.

### Глава пятая

КС‑8, т. 7, с. 401, 450, 467, 470, 473, 475, 477, 480, 483 – 485.

Леопольд Антонович Сулержицкий. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М., «Искусство», 1970, с. 456, 459.

ИП, т. 2, с. 10 – 13, 15 – 20, 26 – 28, 31, 32, 34, 35, 37, 40, 41, 43, 45 – 47, 50, 57, 59, 63 – 67, 79, 119.

Летопись КС, т. 2, с. 121, 122, 250, 256, 264; т. 3, с. 381, 382.

Летопись Н‑Д, с. 242.

Книппер-Чехова, ч. 2, с. 101 – 103.

Леонидов, с. 278.

КС‑9, т. 5, кн. 1, с. 402, 529, 531 (цит. по подлиннику: КС № 545, л. 168), 551.

Из зап. кн. КС, т. 1 с. 384.

[1](#_t_1_5_001). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [6 – 8 июля 1910]. — Н‑Д № 1660.

[2](#_t_1_5_002). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7965, л. 45.

[3](#_t_1_5_003). Дневник репетиций — «Месяца в деревне» и «Miserere». РЧ № 80, л. 115 об.

[4](#_t_1_5_004), [5](#_t_1_5_005), [6](#_t_1_5_006). Там же, л. 116 об.

[7](#_t_1_5_007), [8](#_t_1_5_008). Там же, л. 118 об.

[9](#_t_1_5_009). Там же, л. 117 об.

[10](#_t_1_5_010). Там же, л. 116 об., 118 об.

[11](#_t_1_5_011). Там же, л. 120 об.

[12](#_t_1_5_012), [13](#_t_1_5_013), [14](#_t_1_5_014), [15](#_t_1_5_015), [16](#_t_1_5_016). Там же, л. 118.

[17](#_t_1_5_017). «Утро России», М., 1910, 26 окт.

[18](#_t_1_5_018). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 21 июня [1910]. — Н‑Д № 1659.

[19](#_t_1_5_019). Н‑Д № 1660.

[20](#_t_1_5_020). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7966, л. 33 об.

[21](#_t_1_5_021), [22](#_t_1_5_022). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [3 августа 1910]. — Н‑Д № 2203.

[23](#_t_1_5_023). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [4 августа 1910]. — Н‑Д № 2204.

[24](#_t_1_5_024). Дневник В. В. Лужского. — А № 529, л. 4 об.

[25](#_t_1_5_025). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [5 августа 1910]. — Н‑Д № 2205.

[26](#_t_1_5_026). Н‑Д № 7966, л. 8 об.

{325} [27](#_t_1_5_027), [28](#_t_1_5_028), [29](#_t_1_5_029). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [6 августа 1910]. — Н‑Д № 2206.

[30](#_t_1_5_030), [31](#_t_1_5_031). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [10 августа 1910]. — Н‑Д № 2210.

[32](#_t_1_5_032), [33](#_t_1_5_033). Телеграмма А. А. Стаховича к К. С. Станиславскому от 6 августа 1910. — КС № 10518.

[34](#_t_1_5_034). Н‑Д № 7966, л. 34 об.

[35](#_t_1_5_035). «Речь», Спб., 1910, 21 сент.

[36](#_t_1_5_036). Дневник репетиций «Братьев Карамазовых». — РЧ № 18, л. 1.

[37](#_t_1_5_037). Письмо М. П. Лилиной к В. И. Качалову от [10 октября 1910]. — А № 10214.

[38](#_t_1_5_038). «Раннее утро», М., 1910, 10 окт.

[39](#_t_1_5_039), [40](#_t_1_5_040). А № 10214.

[41](#_t_1_5_041). Письмо А. А. Стаховича к М. П. Лилиной от 11 августа 1910. — КС № 16707.

[42](#_t_1_5_042), [43](#_t_1_5_043). А № 10214.

[44](#_t_1_5_044). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 28 [октября 1910]. — Н‑Д № 2235.

[45](#_t_1_5_045). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 13 августа [1910]. — Н‑Д № 2213.

[46](#_t_1_5_046). Письмо А. А. Стаховича к М. П. Лилиной от 13 [октября 1910]. — КС № 16712.

[47](#_t_1_5_047), [48](#_t_1_5_048), [49](#_t_1_5_049). Письмо А. А. Стаховича к М. П. Лилиной от 14 октября 1910. — КС № 16713.

[50](#_t_1_5_050). Письма А. А. Стаховича к М. П. Лилиной от 11 и 12 октября 1910. — КС № 16710, 16711.

[51](#_t_1_5_051), [52](#_t_1_5_052), [53](#_t_1_5_053). Письмо А. А. Стаховича к М. П. Лилиной от 17 октября 1910. — КС № 16714.

[54](#_t_1_5_054). Письмо Е. П. Муратовой к М. П. Лилиной от [10 – 11 октября 1910]. — КС № 16678.

[55](#_t_1_5_055). «Новое время», Спб., 1911, 13 апр.

[56](#_t_1_5_056). Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 60, л. 1.

[57](#_t_1_5_057), [58](#_t_1_5_058), [59](#_t_1_5_059). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 21 августа [1910]. — Н‑Д № 2220.

[60](#_t_1_5_060). Письмо И. М. Москвина к М. П. Лилиной от 28 августа 1910. — КС № 16676.

[61](#_t_1_5_061). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 29 августа [1910]. — Н‑Д № 2227.

[62](#_t_1_5_062). Письмо О. В. Гзовской к М. П. Лилиной после 18 октября 1910. — КС № 16601.

[63](#_t_1_5_063). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 28 августа [1910]. — Н‑Д № 2226.

[64](#_t_1_5_064). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 14 [августа 1910]. — Н‑Д № 2214.

[65](#_t_1_5_065). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от конца октября 1910. — Н‑Д № 1665.

{326} [66](#_t_1_5_066), [67](#_t_1_5_067). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 31 октября 1910. — Н‑Д № 2237.

[68](#_t_1_5_068). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 11 ноября 1910. — Н‑Д № 2246.

[69](#_t_1_5_069). «Голос Москвы», 1910, 19 дек.

[70](#_t_1_5_070). Письмо Н. С. Бутовой к Т. Л. Щепкиной-Куперник от 16 декабря [1910]. — А № 13800.

[71](#_t_1_5_071). «Речь», Спб., 1910, 21 дек.

[72](#_t_1_5_072). «Столичная молва», М., 1910, 20 дек.

[73](#_t_1_5_073). «Обозрение театров», Спб., 1910, 11 дек.

[74](#_t_1_5_074). Письмо Н. С. Бутовой к Т. Л. Щепкиной-Куперник от [22 декабря 1910]. — А № 13805.

[75](#_t_1_5_075). Протоколы спектаклей в сезоне 1910/11. — РЧ № 192, л. 65 об.

[76](#_t_1_5_076). Пометки Вл. И. Немировича-Данченко на экземпляре рукописи Станиславского «Моя жизнь в искусстве». — Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 113, л. 77.

[77](#_t_1_5_077), [78](#_t_1_5_078). Записные листки Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7805/2, л. 1.

### Глава шестая

КС‑8, т. 7, с. 489, 498.

ИП, т. 2, с. 63.

*Фукс Георг*. Революция театра. Спб., «Грядущий день», 1911.

Экземпляр К. С. Станиславского. — Опись Р. К. Таманцовой № 11151.

ТН, т. 2, с. 307, 308.

[1](#_t_1_6_001), [2](#_t_1_6_002), [3](#_t_1_6_003). «Утро России», М., 1911, 13 янв.

[4](#_t_1_6_004), [5](#_t_1_6_005), [6](#_t_1_6_006). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7966, л. 44 об. – 45.

[7](#_t_1_6_007), [8](#_t_1_6_008), [9](#_t_1_6_009). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 545, л. 200 об.

[10](#_t_1_6_010). Н‑Д № 7966, л. 7.

[11](#_t_1_6_011), [12](#_t_1_6_012). КС № 545, л. 200 об.

[13](#_t_1_6_013), [14](#_t_1_6_014), [15](#_t_1_6_015), [16](#_t_1_6_016), [17](#_t_1_6_017). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 2 января 1911. — Н‑Д № 5777/2-3.

[18](#_t_1_6_018). КС № 545, л. 202.

[19](#_t_1_6_019). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 1 января 1911. — Н‑Д № 5777/1.

[20](#_t_1_6_020). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 8 октября 1912. — Н‑Д № 5778/7.

[21](#_t_1_6_021). КС № 545, л. 200.

[22](#_t_1_6_022), [23](#_t_1_6_023). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. А. Стаховичу от 24 января [1911]. — Н‑Д № 1496.

[24](#_t_1_6_024). КС № 545, л. 201.

[25](#_t_1_6_025). Н‑Д № 1496.

[26](#_t_1_6_026). Н‑Д № 7966, л. 48.

[27](#_t_1_6_027), [28](#_t_1_6_028), [29](#_t_1_6_029), [30](#_t_1_6_030), [31](#_t_1_6_031), [32](#_t_1_6_032). Н‑Д № 1496.

{327} [33](#_t_1_6_033). Н‑Д № 7966, л. 48.

[34](#_t_1_6_034), [35](#_t_1_6_035), [36](#_t_1_6_036), [37](#_t_1_6_037), [38](#_t_1_6_038), [39](#_t_1_6_039). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [24 февраля 1911]. — Н‑Д № 2248. Фрагменты опубликованы в Летописи КС, т. 2, с. 275.

[40](#_t_1_6_040). Протоколы общих собраний членов Товарищества МХТ с 5 марта 1911 по 5 января 1913. — ВЖ № 8, л. 7.

[41](#_t_1_6_041), [42](#_t_1_6_042). Н‑Д № 5777/1.

[43](#_t_1_6_043). ВЖ № 8, л. 2.

[44](#_t_1_6_044). Там же, л. 7.

[45](#_t_1_6_045). Замечания К. С. Станиславского на «Извещении об общем собрании пайщиков (“полных товарищей”)» Вл. И. Немировича-Данченко от 10 июля [1911]. — КС № 13194.

[46](#_t_1_6_046), [47](#_t_1_6_047). ВЖ № 2230.

[48](#_t_1_6_048). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7967 (8019), л. 4.

[49](#_t_1_6_049), [50](#_t_1_6_050). ВЖ № 8, л. 7.

## Ключи к продолжению

### Глава первая

Летопись КС, т. 2, с. 280, 286 – 289, 293 – 295 (примечание), 297, 310, 311, 317.

КС‑8, т. 1, с. 120, 349; т. 7, с. 504, 515, 525, 526, 528, 530 – 533, 535, 536.

ИП, т. 2, с. 12, 77 – 79, 81, 83 – 85, 126, 128, 150.

Из прошлого, с. 285, 286.

КС‑9, т. 4, с. 26 – 28; т. 5, кн. 1, с. 544 (цит. по подлиннику: КС № 545, л. 179 об.), 545; кн. 2, с. 283.

*Немирович-Данченко Вл. И*. Незавершенные режиссерские работы. «Борис Годунов». «Гамлет». М., ВТО, 1984, с. 149, 150.

*Дикий А*. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, с. 149.

[1](#_t_2_1_001). Дневник репетиций «Гамлета». — РЧ № 32, л. 12.

[2](#_t_2_1_002). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7967 (8019), л. 2, 2 об.

[3](#_t_2_1_003), [4](#_t_2_1_004). Запись 2‑го заседания по «Гамлету» 23 марта 1911. — КС № 1291, л. 1.

[5](#_t_2_1_005). Там же, л. 2.

[6](#_t_2_1_006), [7](#_t_2_1_007), [8](#_t_2_1_008). Там же, л. 5.

[9](#_t_2_1_009). Там же, л. 15.

[10](#_t_2_1_010), [11](#_t_2_1_011). Там же, л. 7.

[12](#_t_2_1_012). Там же, л. 10 – 11.

[13](#_t_2_1_013). Там же, л. 8.

[14](#_t_2_1_014). Там же, л. [15](#_t_2_1_015).

{328} 15. Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 30 мая [1911]. — Н‑Д № 2252.

[16](#_t_2_1_016). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 3 июня [1911]. — Н‑Д № 2254.

[17](#_t_2_1_017). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 5 июня [1911]. — Н‑Д № 2256.

[18](#_t_2_1_018). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [14 июня 1911]. — Н‑Д № 2267.

[19](#_t_2_1_019). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Заметки при чтении «записок» К. С. Станиславского: «Общение», «Приспособления», «Анализ роли и творческого самочувствия артиста»]. — Н‑Д № 7737/1-2.

[20](#_t_2_1_020), [21](#_t_2_1_021), [22](#_t_2_1_022), [23](#_t_2_1_023), [24](#_t_2_1_024), [25](#_t_2_1_025). *Станиславский К. С*. Общение [и др. главы]. 1911. Sent-Lunaire. — КС № 676, л. 43 – 45.

[26](#_t_2_1_026), [27](#_t_2_1_027), [28](#_t_2_1_028), [29](#_t_2_1_029). Н‑Д № 7737/1-2.

[30](#_t_2_1_030), [31](#_t_2_1_031). КС № 676, л. 74.

[32](#_t_2_1_032), [33](#_t_2_1_033). Н‑Д № 7737/1-2.

[34](#_t_2_1_034). КС № 676, л. 93.

[35](#_t_2_1_035), [36](#_t_2_1_036). Там же, л. 110.

[37](#_t_2_1_037), [38](#_t_2_1_038), [39](#_t_2_1_039), [40](#_t_2_1_040), [41](#_t_2_1_041), [42](#_t_2_1_042). Н‑Д. № 7737/1-2.

[43](#_t_2_1_043), [44](#_t_2_1_044), [45](#_t_2_1_045). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 15 [июня 1911]. — Н‑Д № 2263.

[46](#_t_2_1_046). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [24 августа 1911]. — Н‑Д № 2286.

[47](#_t_2_1_047). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 1 августа [1911]. — Н‑Д № 2271.

[48](#_t_2_1_048). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 2 августа [1911]. — Н‑Д № 2272.

[49](#_t_2_1_049). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 3 августа [1911]. — Н‑Д № 2273.

[50](#_t_2_1_050). Н‑Д № 7967 (8019), л. 27 об.

[51](#_t_2_1_051), [52](#_t_2_1_052), [53](#_t_2_1_053), [54](#_t_2_1_054), [55](#_t_2_1_055). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 7 августа [1911]. — Н‑Д № 2276.

[56](#_t_2_1_056). Письмо В. А. Нелидова к К. С. Станиславскому от 1 мая 1911. — КС № 9543.

[57](#_t_2_1_057). *Станиславский К. С*. [Замечания по поводу речи Вл. И. Немировича-Данченко 8 августа 1911 года]. — КС № 1213.

[58](#_t_2_1_058). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 12 августа [1911]. — Н‑Д № 2278.

[59](#_t_2_1_059), [60](#_t_2_1_060). Репетиция «Живого трупа», мелкие роли. [Записи разными лицами упражнений по «системе»]. — КС № 1315/1 – 2.

[61](#_t_2_1_061). Там же, КС № 1315/3.

[62](#_t_2_1_062). Там же, КС № 1315/6.

[63](#_t_2_1_063). Там же, КС № 1315/7.

[64](#_t_2_1_064). Там же, КС № 1315/4.

[65](#_t_2_1_065). Там же, КС № 1315/5.

{329} [66](#_t_2_1_066), [67](#_t_2_1_067), [68](#_t_2_1_068). Письмо А. П. Нелидова к К. С. Станиславскому от 31 декабря 1911. — КС № 9530.

[69](#_t_2_1_069), [70](#_t_2_1_070). Н‑Д № 2278.

[71](#_t_2_1_071). *Бебутов В. М*. [Запись монтировки спектакля «Гамлет»]. — КС № 1296.

[72](#_t_2_1_072). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 20 [августа 1911]. — Н‑Д № 2283.

[73](#_t_2_1_073), [74](#_t_2_1_074), [75](#_t_2_1_075), [76](#_t_2_1_076), [77](#_t_2_1_077). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 14 октября 1911. — Н‑Д № 1657.

[78](#_t_2_1_078). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 19 января 1912. — Н‑Д № 5778/1.

[79](#_t_2_1_079). Н‑Д № 1657.

[80](#_t_2_1_080), [81](#_t_2_1_081). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 2 ноября [1911]. — Н‑Д № 2293.

[82](#_t_2_1_082), [83](#_t_2_1_083), [84](#_t_2_1_084). Н‑Д № 1657.

[85](#_t_2_1_085). *Станиславский К. С*. Ошибки театра. Изобретения. — КС № 1395, л. 3.

[86](#_t_2_1_086). Замечания К. С. Станиславского на репетициях «Гамлета». — КС № 1300/2.

[87](#_t_2_1_087). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 26 октября [1911]. — Н‑Д № 2288.

[88](#_t_2_1_088). Протоколы заседаний Совета МХТ с 11 марта по 1 декабря 1911. — ВЖ № 223, л. 34.

[89](#_t_2_1_089). *Станиславский К. С*. [Замечания к распоряжениям директора-распорядителя Вл. И. Немировича-Данченко и Совета МХТ] с 21 апреля по 19 ноября 1911. — КС № 4107, л. 18.

[90](#_t_2_1_090). ВЖ № 223, л. 36 об.

[91](#_t_2_1_091). Там же, л. 37.

[92](#_t_2_1_092). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 29 октября [1911]. — Н‑Д № 2290.

[93](#_t_2_1_093). Письмо Н. С. Бутовой к Т. Л. Щепкиной-Куперник от 3 декабря 1911, — А № 14123.

[94](#_t_2_1_094). Дневник репетиций «Гамлета». — РЧ № 31, л. 6 об.

[95](#_t_2_1_095). Там же, л. 72.

[96](#_t_2_1_096). Там же, л. 71 об.

[97](#_t_2_1_097). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 4 [ноября 1911]. — Н‑Д № 2294.

[98](#_t_2_1_098), [99](#_t_2_1_099). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко после 6 ноября 1911. — Н‑Д № 2296.

[100](#_t_2_1_100). Дневник репетиций «Гамлета». — РЧ № 33, л. 17.

[101](#_t_2_1_101). ВЖ № 223, л. 41.

[102](#_t_2_1_102). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 20 декабря 1911. — Н‑Д № 5777/6.

[103](#_t_2_1_103), [104](#_t_2_1_104). КС № 1291, л. 2.

[105](#_t_2_1_105). КС № 4107, л. 22.

[106](#_t_2_1_106), [107](#_t_2_1_107). Н‑Д № 2290.

{330} [108](#_t_2_1_108), [109](#_t_2_1_109). *Станиславский K. С*. Как пользоваться системой. — КС № 930, л. 21 об.

### Глава вторая

Из зап. кн. КС, т. 1, с. 596, 597 (комментарии, частично цит. по подлиннику: ВЖ № 8, л. 16); т. 2, с. 57.

КС‑9, т. 5, кн. 1, с. 519, 520, 543, 549; кн. 2, с. 365 (цит. по подлиннику: КС № 771, л. 26).

Летопись КС, т. 2, с. 324, 345, 349, 365, 370.

КС‑8, т. 1, с. 351 (комментарии); т. 7, с. 539, 542, 544, 563, 572, 580, 586.

*Дикий А*. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, с. 214, 215.

*Сушкевич Б. М*. Семь моментов работы над ролью. Л., Издание Гос. акад. театра драмы, 1933, с. 9.

Вахтангов. Записки. Письма. Статьи. М.‑Л., «Искусство», 1939, с. 15.

[1](#_t_2_2_001). Протоколы заседаний Совета МХТ с 11 марта по 1 декабря 1911. — ВЖ № 223, л. 25.

[2](#_t_2_2_002). Протоколы общих собраний членов Товарищества МХТ с 5 марта 1911 по 5 января 1913. — ВЖ № 8, л. 16.

[3](#_t_2_2_003). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 778, л. 15.

[4](#_t_2_2_004). [Дневник занятий «системой» К. С. Станиславского] с 12 января по 10 апреля 1912. — РЧ № 429, л. 12.

[5](#_t_2_2_005). Там же, л. 17.

[6](#_t_2_2_006). «Обозрение театров», Спб., 1912, 18 янв.

[7](#_t_2_2_007), [8](#_t_2_2_008), [9](#_t_2_2_009). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 13 августа 1912. — Н‑Д № 1678.

[10](#_t_2_2_010). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 27 августа [1912]. — Н‑Д № 2334.

[11](#_t_2_2_011). Замечание К. С. Станиславского на «Заключении членов ревизии» по отчету Товарищества МХТ с 15 июня 1911 по 15 июня 1912 года. — КС № 3824.

[12](#_t_2_2_012). *Немирович-Данченко Вл. И*. Школа при театре. (Стенограмма). [1941, ноябрь – 1942, апрель]. — Н‑Д № 7583/1.

[13](#_t_2_2_013). Стенограмма заседания по вопросу молодежи МХАТ, созванного Вл. И. Немировичем-Данченко 3 сентября 1939. — Н‑Д № 146, л. 2.

[14](#_t_2_2_014). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7965, л. 36 об.

[15](#_t_2_2_015), [16](#_t_2_2_016), [17](#_t_2_2_017). Н‑Д № 7583/1, л. 5.

[18](#_t_2_2_018). Стенограмма совещания руководства театра по вопросу организации школы 21 марта 1943 года. — Н‑Д № 7582, л. 5.

[19](#_t_2_2_019). Там же, л. 3.

[20](#_t_2_2_020). Н‑Д № 146, л. 3.

{331} [21](#_t_2_2_021). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [7 августа 1900]. — Н‑Д № 1577.

[22](#_t_2_2_022). Н‑Д № 7582, л. 3.

### Глава третья

ИП, т. 2, с. 88, 91, 92, 96, 100, 101, 116, 117.

КС‑8, т. 7, с. 495, 540, 548, 549, 551, 555, 556, 559, 560, 561, 563.

Летопись Н‑Д, с. 290, 291.

Летопись КС, т. 2, с. 365, 379.

КС‑9, т. 5, кн. 2, с. 366, 367 (цит. по подлиннику: КС № 771, л. 35 – 36 об.).

[1](#_t_2_3_001), [2](#_t_2_3_002). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [21 – 23 июля 1912]. — Н‑Д № 1679 (1680).

[3](#_t_2_3_003), [4](#_t_2_3_004). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 22 июня [1912]. — Н‑Д № 1676.

[5](#_t_2_3_005). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 27 июня [1912]. — Н‑Д № 2314.

[6](#_t_2_3_006). Н‑Д № 1679 (1680).

[7](#_t_2_3_007), [8](#_t_2_3_008). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 13 августа [1912]. — Н‑Д № 1678.

[9](#_t_2_3_009). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от конца декабря 1912. — Н‑Д № 1030.

[10](#_t_2_3_010). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 25 августа [1912]. — Н‑Д № 2333.

[11](#_t_2_3_011). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 28 августа [1912]. — Н‑Д № 2336.

[12](#_t_2_3_012). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 30 августа [1912]. — Н‑Д № 2338.

[13](#_t_2_3_013). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 2 сентября [1912]. — Н‑Д № 2340.

[14](#_t_2_3_014), [15](#_t_2_3_015). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 7 сентября [1912]. — Н‑Д № 2342.

[16](#_t_2_3_016), [17](#_t_2_3_017). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 20 сентября [1912]. — Н‑Д № 2347.

[18](#_t_2_3_018), [19](#_t_2_3_019). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 4 сентября [1912]. — Н‑Д № 2341.

[20](#_t_2_3_020). *Леонидов Л. М*. [«Балаболки. Скандал с Немировичем-Данченко <…>»]. — А № 236, л. 10.

[21](#_t_2_3_021). «Утро России», М., 1912, 13 окт.

[22](#_t_2_3_022), [23](#_t_2_3_023). «Театр», Спб., 1912, 11 окт.

[24](#_t_2_3_024). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву от 21 октября 1912. — КП 9825, л. 37.

[25](#_t_2_3_025). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 3 января [1913]. — Н‑Д № 1029.

{332} [26](#_t_2_3_026), [27](#_t_2_3_027). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву от [12 ноября 1912]. — КП 9825, л. 39.

[28](#_t_2_3_028). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву после 17 декабря 1912. — КП 9825, л. 39.

[29](#_t_2_3_029). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву от 19 декабря 1912. — КП 9825, л. 39.

[30](#_t_2_3_030). Дневник репетиций «Тартюфа». — РЧ № 149, л. 22.

[31](#_t_2_3_031), [32](#_t_2_3_032). Там же, л. 1.

[33](#_t_2_3_033), [34](#_t_2_3_034). Там же, л. 19.

[35](#_t_2_3_035). Там же, л. 22.

[36](#_t_2_3_036). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. Н. Бенуа от 1 июня 1910. — Н‑Д № 287. (Музей МХАТ располагает копиями писем Вл. И. Немировича-Данченко к А. Н. Бенуа. Подлинники находятся в Научном архиве ГРМ, ф. 137.)

[37](#_t_2_3_037). Дневник репетиций «Мнимого больного». — А № 2430, л. 81.

[38](#_t_2_3_038). Дневник репетиций «Брака поневоле». — РЧ № 17, л. 6.

[39](#_t_2_3_039). Дневник В. В. Лужского. — А № 5097, л. 48 об.

[40](#_t_2_3_040). Там же, л. 49 об.

### Глава четвертая

КС‑8, т. 7, с. 556, 564, 569 – 571, 576, 581.

Рецензии Н‑Д, с. 238 – 240.

Из зап. кн. КС, т. 2, с 19, 48.

Летопись КС, т. 2, с. 350.

Летопись Н‑Д, с. 284, 286, 293.

Ученые записки Тартуского университета, с. 238, 239, 251, 253; 297 (комментарии).

*Блок*, т. 7, с. 187; т. 8, с. 417, 420.

ИП, т. 1, с. 450.

[1](#_t_2_4_001). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от конца декабря 1912. — Н‑Д № 1030.

[2](#_t_2_4_002). Дневник В. В. Лужского. — А № 5097, л. 47 об.

[3](#_t_2_4_003). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 2 января [1913]. — Н‑Д № 1682.

[4](#_t_2_4_004), [5](#_t_2_4_005). Студия. [Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 12 января 1915]. — Н‑Д № 1717, л. 5.

[6](#_t_2_4_006), [7](#_t_2_4_007). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [24 – 29 декабря 1916]. — Н‑Д № 1716.

[8](#_t_2_4_008), [9](#_t_2_4_009). Н‑Д № 1717, л. 5.

[10](#_t_2_4_010). Н‑Д № 1716.

[11](#_t_2_4_011), [12](#_t_2_4_012). Н‑Д № ЮЗО.

[13](#_t_2_4_013), [14](#_t_2_4_014), [15](#_t_2_4_015). Н‑Д № 1682.

[16](#_t_2_4_016). Дневник репетиций «Тартюфа». — РЧ № 149, л. 21.

[17](#_t_2_4_017). Н‑Д № 1030.

{333} [18](#_t_2_4_018), [19](#_t_2_4_019). *Немирович-Данченко Вл. И*. Разные замечания [по списку репертуара, предлагаемого для обсуждения Совету МХТ до 21 января 1913]. — Н‑Д № 11174.

[20](#_t_2_4_020). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7968, л. 13.

[21](#_t_2_4_021), [22](#_t_2_4_022), [23](#_t_2_4_023), [24](#_t_2_4_024). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Попробуем разобраться, что делает жизнь нашего театра тяжелой и мучительной, а что — радостной»]. — Н‑Д № 7275/1-2.

[25](#_t_2_4_025). Протоколы заседаний Совета МХТ с 19 января по 5 ноября 1913. — ВЖ № 222, л. 6.

[26](#_t_2_4_026). Протоколы общих собраний членов Товарищества МХТ с 5 марта 1911 по 5 января 1913. — ВЖ № 3, л. 25.

[27](#_t_2_4_027). ВЖ № 222, л. 5.

[28](#_t_2_4_028), [29](#_t_2_4_029), [30](#_t_2_4_030), [31](#_t_2_4_031). Н‑Д № 7968, л. 13.

[32](#_t_2_4_032), [33](#_t_2_4_033), [34](#_t_2_4_034). Н‑Д № 7275/1-2.

[35](#_t_2_4_035). Н‑Д № 11174 (приложение Н‑Д № 8032/3).

[36](#_t_2_4_036). Н‑Д № 7275/1-2.

[37](#_t_2_4_037). ВЖ № 222, л. 11.

[38](#_t_2_4_038). Там же, л. 9.

[39](#_t_2_4_039), [40](#_t_2_4_040). Н‑Д № 7275/1-2.

[41](#_t_2_4_041), [42](#_t_2_4_042). Письмо О. В. Гзовской к К. С. Станиславскому после 13 апреля 1913. — КС № 7770.

[43](#_t_2_4_043), [44](#_t_2_4_044). «Одесское обозрение театров», 1913, 29 мая.

[45](#_t_2_4_045), [46](#_t_2_4_046). Письмо О. В. Гзовской к К. С. Станиславскому [13 апреля 1913]. — КС № 7771.

[47](#_t_2_4_047). КС № 7770.

[48](#_t_2_4_048), [49](#_t_2_4_049), [50](#_t_2_4_050). «Русское слово», М., 1913, 28 авг.

[51](#_t_2_4_051). «Утро Одессы», 1913, 18 мая.

[52](#_t_2_4_052). Н‑Д № 1716.

[53](#_t_2_4_053). «Рампа и жизнь», М., 1913, 7 сент., № 36.

[54](#_t_2_4_054), [55](#_t_2_4_055), [56](#_t_2_4_056), [57](#_t_2_4_057). «Одесские новости», 1913, 18 мая.

[58](#_t_2_4_058). «Утро Одессы», 1913, 18 мая.

[59](#_t_2_4_059). Распоряжение К. С. Станиславского от 20 сентября 1911. — КС № 3641/2.

[60](#_t_2_4_060), [61](#_t_2_4_061). «Театр», М., 1994, № 2, с. 88 – 89.

[62](#_t_2_4_062). Письмо Ф. К. Сологуба к Вл. И. Немировичу-Данченко от 16 ноября 1910. — Н‑Д № 5753.

[63](#_t_2_4_063). Письмо Ф. К. Сологуба к Вл. И. Немировичу-Данченко от 11 ноября 1916. — Н‑Д № 5756/1.

[64](#_t_2_4_064). Письмо Д. С. Мережковского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 5 января 1916. — Н‑Д № 4930/1.

[65](#_t_2_4_065). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву до 13 июня 1914. — КП 9825, л. 18.

[66](#_t_2_4_066), [67](#_t_2_4_067), [68](#_t_2_4_068), [69](#_t_2_4_069). «Южная мысль», Одесса, май.

[70](#_t_2_4_070). «Рампа и жизнь», М., 1913, 6 окт., № 40.

{334} [71](#_t_2_4_071), [72](#_t_2_4_072). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву после 4 февраля 1913. — КП 9825, л. 31.

[73](#_t_2_4_073). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву от 20 сентября 1913. — КП 9825, л. 26.

[74](#_t_2_4_074), [75](#_t_2_4_075). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 24 – 25 июня [1913]. — Н‑Д № 2353.

[76](#_t_2_4_076), [77](#_t_2_4_077). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву после 22 октября 1913. — КП 9825, л. 42.

[78](#_t_2_4_078). Письмо А. А. Стаховича к И. М. Москвину от ноября 1913. — А № 1857.

[79](#_t_2_4_079), [80](#_t_2_4_080). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву от ноября 1913. — КП 9825, л. 10.

### Глава пятая

КС‑8, т. 7. с. 518, 565, 586, 587, 589.

ИП, т. 2, с. 104, 105, 109 – 111.

Летопись Н‑Д, с. 284, 285, 295, 297, 298.

Из зап. кн. КС, т. 2, с. 21, 39, 242.

КС‑9, т. 5, кн. 2, с. 372, 373; 389 (цит. по подлиннику; КС № 786, л. 53 – 54).

Летопись КС, т. 2, с. 408.

[1](#_t_2_5_001). *Румянцев Н. А*. [Книга вопросов к директору-распорядителю МХТ Вл. И. Немировичу-Данченко]. — Н‑Д № 7972, л. 15 об.

[2](#_t_2_5_002). Протоколы заседаний Совета МХТ с 19 января по 5 ноября 1913. — ВЖ № 222, л. 41.

[3](#_t_2_5_003). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 5 – 6 июля [1908]. — Н‑Д № 1646.

[4](#_t_2_5_004), [5](#_t_2_5_005). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 10 [августа 1913]. — Н‑Д № 2359.

[6](#_t_2_5_006). Письмо А. Н. Бенуа к Вл. И. Немировичу-Данченко от 4 июля 1913. — Н‑Д № 3252/2.

[7](#_t_2_5_007). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 17 сентября 1913. — Н‑Д № 2373.

[8](#_t_2_5_008). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 18 августа 1913. — Н‑Д № 2362.

[9](#_t_2_5_009). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 1 августа [1913]. — Н‑Д № 1687.

[10](#_t_2_5_010). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 18 [сентября 1913]. — Н‑Д № 2374.

[11](#_t_2_5_011). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 23 августа 1913. — Н‑Д № 2377.

[12](#_t_2_5_012). «Русское слово», М., 1913, 22 сент.

[13](#_t_2_5_013). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 27 сентября [1913]. — Н‑Д № 2378.

{335} [14](#_t_2_5_014). *Немирович-Данченко Вл. И*. Черновой набросок открытого письма МХТ к А. М. Горькому около 24 сентября 1913. — Н‑Д № 685.

[15](#_t_2_5_015), [16](#_t_2_5_016). Цит. по: «Речь», Спб., 1913, 27 сент.

[17](#_t_2_5_017). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 21 сентября [1913]. — Н‑Д № 2376.

[18](#_t_2_5_018). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от конца сентября 1913. — Н‑Д № 2379.

[19](#_t_2_5_019). Дневник В. В. Лужского. — А № 532, л. 1.

[20](#_t_2_5_020). Н‑Д № 2379.

[21](#_t_2_5_021). «Русское слово», М., 1913, 24 окт.

[22](#_t_2_5_022), [23](#_t_2_5_023). «Руль», М., 1913, 14 окт.

[24](#_t_2_5_024), [25](#_t_2_5_025). «Столичная молва», М., 1913, 14 окт.

[26](#_t_2_5_026). «Речь», Спб., 1913, 29 окт.

[27](#_t_2_5_027). «Русское слово», М., 1913, 27 окт.

### Глава шестая

КС‑8, т. 5, с. 502, 522 – 524; т. 7, с. 467, 551, 552, 567, 568, 574, 576, 590, 591, 602 – 605, 607; т. 8, с. 64.

Летопись КС, т. 2, с. 347, 397.

ИП, т. 2, с. 117, 118, 121, 122, 124, 126 – 129, 131, 132.

Ольга Владимировна Гзовская. Пути и перепутья. Портреты. Статьи и воспоминания об О. В. Гзовской. М., ВТО, 1976, с. 143.

Ученые записки Тартуского университета, с. 244, 251; 298 (комментарии).

ТН, т. 1, с. 135, 145.

КС‑9, т. 5, кн. 2, с. 449.

Из зап. кн. КС, т. 1, с. 168, 343; т. 2, с. 38, 41, 42; 115 (цит. по подлиннику: КС № 788, л. 21), 138, 139, 260.

*Гиацинтова С. В*. С памятью наедине. М., «Искусство», 1985, с. 145.

О Станиславском, с. 368.

Из прошлого, с. 127, 128.

[1](#_t_2_6_001). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 9 января 1915. — Н‑Д № 1703.

[2](#_t_2_6_002). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 782, л. 29 – 29 об.

[3](#_t_2_6_003), [4](#_t_2_6_004). Письмо А. Н. Бенуа к К. С. Станиславскому от 14 июня 1913. — КС № 7245.

[5](#_t_2_6_005). Письмо А. Н. Бенуа к К. С. Станиславскому от 17 октября 1923. — КС № 7253.

[6](#_t_2_6_006). Протоколы заседаний Совета МХТ с 19 января по 5 ноября 1913. — ВЖ № 222, л. 44.

[7](#_t_2_6_007). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. Н. Бенуа от 6 [июля 1913]. — Н‑Д № 290.

[8](#_t_2_6_008). Письмо К. С. Станиславского к А. Н. Бенуа от 27 октября 1913. — {336} КС № 4529. (Музей МХАТ располагает копиями писем К. С. Станиславского к А. Н. Бенуа. Подлинники находятся в Научном архиве ГРМ, ф. 137.)

[9](#_t_2_6_009). Дневник репетиций «Хозяйки гостиницы». — РЧ № 172, л. 83.

[10](#_t_2_6_010). «Театральная жизнь», М., 1914, 9 февр.

[11](#_t_2_6_011). *Станиславский К. С*. [Замечания к распоряжениям директора-распорядителя Вл. И. Немировича-Данченко и Совета МХТ с 21 апреля по 19 ноября 1911]. — КС № 4107, л. 2.

[12](#_t_2_6_012), [13](#_t_2_6_013). Протокол заседания Совета МХТ от 19 мая 1915. — КП 5152/76.

[14](#_t_2_6_014), [15](#_t_2_6_015), [16](#_t_2_6_016). О Художественном театре. Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко. — «Киевлянин», 1914, 15 мая.

[17](#_t_2_6_017), [18](#_t_2_6_018). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву от 24 марта [1914]. — КП 9825, л. 12.

[19](#_t_2_6_019), [20](#_t_2_6_020). «Киевлянин», 1914, 15 мая.

[21](#_t_2_6_021). «Вечерние известия», М., 1914, 18 марта.

[22](#_t_2_6_022), [23](#_t_2_6_023). «Киевлянин», 1914, 15 мая.

[24](#_t_2_6_024), [25](#_t_2_6_025). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву от 13 июня 1914. — КП 9825, л. 18, 19.

[26](#_t_2_6_026). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. Н. Бенуа от 25 июля [1914]. — Н‑Д № 293.

[27](#_t_2_6_027), [28](#_t_2_6_028). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 27 июня [1914]. — Н‑Д № 2396.

[29](#_t_2_6_029). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 15 [июня 1914]. — Н‑Д № 2388.

[30](#_t_2_6_030). Письмо А. А. Стаховича к О. Л. Книппер-Чеховой от 25 июля 1914, — К‑Ч № 5189.

[31](#_t_2_6_031). Н‑Д № 293.

[32](#_t_2_6_032). Дневник В. В. Лужского. — А № 5097, л. 55 об.

[33](#_t_2_6_033). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву до 17 января 1915. — КП 9825, л. 30.

[34](#_t_2_6_034). Дневник репетиций «Смерти Пазухина». — РЧ № 140, л. 89.

[35](#_t_2_6_035), [36](#_t_2_6_036), [37](#_t_2_6_037). Там же, л. 89 об.

[38](#_t_2_6_038), [39](#_t_2_6_039), [40](#_t_2_6_040). Заседание по поводу возобновления «Горя от ума» 1 мая 1914. — Н‑Д № 48/1.

[41](#_t_2_6_041). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7968, л. 54.

[42](#_t_2_6_042). *Леонидов Л. М*. [О Станиславском], 1938. — А № 109, л. 11 – 12.

[43](#_t_2_6_043). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. Н. Бенуа от 12 сентября [1914]. — Н‑Д № 294.

[44](#_t_2_6_044). А № 5097, л. 58 об.

[45](#_t_2_6_045). *Бертенсон С. Л*. Дневник пребывания Вл. И. Немировича-Данченко в Америке, 1926 – 1927. — А № 7083/2, л. 61 – 62.

[46](#_t_2_6_046), [47](#_t_2_6_047), [48](#_t_2_6_048), [49](#_t_2_6_049). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 7 ноября [1914]. — Н‑Д № 1693.

{337} [50](#_t_2_6_050), [51](#_t_2_6_051). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 6 ноября [1914]. — Н‑Д № 1692.

[52](#_t_2_6_052), [53](#_t_2_6_053), [54](#_t_2_6_054), [55](#_t_2_6_055), [56](#_t_2_6_056). Н‑Д № 1693.

[57](#_t_2_6_057). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 790, л. 10.

[58](#_t_2_6_058), [59](#_t_2_6_059). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 674, л. 68.

[60](#_t_2_6_060), [61](#_t_2_6_061). КС № 790, л. 16.

[62](#_t_2_6_062). Там же, л. 13.

[63](#_t_2_6_063), [64](#_t_2_6_064). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от ноября до 4 декабря 1914. — Н‑Д № 1696.

## Попытка веротерпимости

### Глава первая

ИП, т. 2, с. 126.

КС‑8, т. 7, с. 596, 607, 608.

Летопись КС, т. 2, с. 468, 480, 484.

Рецензии Н‑Д, с. 259.

К. С. Станиславский. Материалы. Письма. Исследования. М., Изд. Академии наук СССР, 1955, с. 175.

[1](#_t_3_1_001). Письмо В. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 20‑х чисел ноября 1914. — Н‑Д № 1697.

[2](#_t_3_1_002), [3](#_t_3_1_003), [4](#_t_3_1_004). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 8 декабря 1914. — Н‑Д № 1698.

[5](#_t_3_1_005). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7968, л. 41 об.

[6](#_t_3_1_006), [7](#_t_3_1_007), [8](#_t_3_1_008), [9](#_t_3_1_009), [10](#_t_3_1_010), [11](#_t_3_1_011), [12](#_t_3_1_012), [13](#_t_3_1_013), [14](#_t_3_1_014), [15](#_t_3_1_015). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Теперь мне удалось разобраться в этой путанице взаимоотношений, которые мешают нам работать». Текст выступления на заседании Совета МХТ 31 января 1915]. — Н‑Д № 7278.

[16](#_t_3_1_016), [17](#_t_3_1_017). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 9 января 1915. — Н‑Д № 1703.

[18](#_t_3_1_018), [19](#_t_3_1_019). Неотправленный вариант письма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 11 января 1915. — Н‑Д № 1708.

[20](#_t_3_1_020), [21](#_t_3_1_021). Неотправленный вариант письма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 11 января 1915. — Н‑Д № 1707.

[22](#_t_3_1_022). Н‑Д №. 1708.

[23](#_t_3_1_023), [24](#_t_3_1_024), [25](#_t_3_1_025). Н‑Д № 7278.

[26](#_t_3_1_026). *Станиславский К. С*. [Общая смета МХТ и Студии на сезон 1915/16 года. Проект]. — КС № 3816.

[27](#_t_3_1_027). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Замечания к проекту К. С. Станиславского о переходе МХТ из своего помещения в два «интимных» зала («две Студии») в сезоне 1915/16 года]. — Н‑Д № 8080/1.

{338} [28](#_t_3_1_028). Пометки и ответы Вл. И. Немировича-Данченко на записке Н. А. Румянцева [«При сдаче театра в аренду <…>»]. — Н‑Д № 8390/14.

[29](#_t_3_1_029), [30](#_t_3_1_030), [31](#_t_3_1_031), [32](#_t_3_1_032). Н‑Д № 8080/1.

[33](#_t_3_1_033). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Замечания к проекту К. С. Станиславского о переходе МХТ из своего помещения в два «интимных» зала («две Студии») в сезоне 1915/16 года]. Экземпляр К. С. Станиславского. — КС № 13647.

[34](#_t_3_1_034). Н‑Д № 8080/1.

[35](#_t_3_1_035). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Н. А. Румянцеву от 23 марта (без года). — Н‑Д № 1370.

[36](#_t_3_1_036), [37](#_t_3_1_037), [38](#_t_3_1_038), [39](#_t_3_1_039), [40](#_t_3_1_040), [41](#_t_3_1_041), [42](#_t_3_1_042), [43](#_t_3_1_043), [44](#_t_3_1_044), [45](#_t_3_1_045), [46](#_t_3_1_046), [47](#_t_3_1_047), [48](#_t_3_1_048). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 12 января 1915. — Н‑Д № 1717.

[49](#_t_3_1_049), [50](#_t_3_1_050). Доход Студии согласно проекта К. С. Станиславского. Бухгалтерская смета. — Н‑Д № 7607/1.

[51](#_t_3_1_051). *Лужский В. В*. Записка об вечном вопросе Студии и МХТ. — А № 6697.

[52](#_t_3_1_052). *Лужский В. В*. [План и тезисы записки]. Приложение I. — А № 6583.

[53](#_t_3_1_053), [54](#_t_3_1_054), [55](#_t_3_1_055), [56](#_t_3_1_056). *Немирович-Данченко Вл. И*. Студия. [Записка по вопросу о Студии к началу сезона 1915/16 года]. — Н‑Д № 7604.

[57](#_t_3_1_057). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Как я понимаю задачи, заложенные К. С. в Студию <…>»]. — Н‑Д № 7608.

[58](#_t_3_1_058). Н‑Д № 7604.

[59](#_t_3_1_059), [60](#_t_3_1_060), [61](#_t_3_1_061), [62](#_t_3_1_062). Н‑Д № 7968, л. 60 об.

[63](#_t_3_1_063). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 21 мая 1915. — Н‑Д № 5781/1.

[64](#_t_3_1_064). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 7 июля 1915. — Н‑Д № 5781/2.

[65](#_t_3_1_065). Дневник В. В. Лужского. — А № 5097, л. 63.

### Глава вторая

Ученые записки Тартуского университета, с. 254, 257, 258, 268, 269; 303 (комментарии).

ИП, т. 2, с. 109, 133 – 138, 141 – 145; 584, 585 (комментарии).

Из зап. кн. КС, т. 2, с. 124 – 126, 141.

Иван Яковлевич Гремиславский. Сборник статей и материалов. М., «Искусство», 1967, с. 136.

КС‑8, т. 5, с. 531; 663 (комментарии); т. 7, с. 530, 606 – 611, 630.

КС‑9, т. 1, с. 450, 452; 588 (комментарии).

Летопись КС, т. 3, с. 12.

[1](#_t_3_2_001). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. А. Стаховичу после 26 марта 1915. — Н‑Д № 1500.

[2](#_t_3_2_002). Протокол заседания Совета МХТ от 7 октября 1914. — ВЖ № 227.

[3](#_t_3_2_003). Н‑Д № 1500.

{339} [4](#_t_3_2_004), [5](#_t_3_2_005), [6](#_t_3_2_006), [7](#_t_3_2_007), [8](#_t_3_2_008), [9](#_t_3_2_009), [10](#_t_3_2_010), [11](#_t_3_2_011), [12](#_t_3_2_012), [13](#_t_3_2_013). Стенограмма беседы о «Пире во время чумы». — КС № 1337.

[14](#_t_3_2_014). Письмо А. Н. Бенуа к Вл. И. Немировичу-Данченко от 25 января 1915. — Н‑Д № 3255/1.

[15](#_t_3_2_015). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву после 23 февраля 1915. — КП 9825, л. 12.

[16](#_t_3_2_016). Дневник репетиций «Каменного гостя». — РЧ № 64, л. 27.

[17](#_t_3_2_017). Н‑Д № 3255/1.

[18](#_t_3_2_018). Н‑Д № 1500.

[19](#_t_3_2_019), [20](#_t_3_2_020). Пометки А. Н. Бенуа на письме к нему Вл. И. Немировича-Данченко от [28 января 1915]. — Н‑Д № 295.

[21](#_t_3_2_021). Дневник репетиций «Пира во время чумы». — РЧ № 102, л. 25.

[22](#_t_3_2_022). Там же, л. 37.

[23](#_t_3_2_023). Там же, л. 38.

[24](#_t_3_2_024). Там же, л. 33.

[25](#_t_3_2_025). РЧ № 64, л. 62.

[26](#_t_3_2_026). Н‑Д № 3255/1.

[27](#_t_3_2_027). Письмо А. Н. Бенуа к М. А. Дурасовой от 9 апреля 1915. — А № 15168.

[28](#_t_3_2_028), [29](#_t_3_2_029), [30](#_t_3_2_030), [31](#_t_3_2_031), [32](#_t_3_2_032), [33](#_t_3_2_033). Письмо А. Н. Бенуа к М. А. Дурасовой от 5 декабря 1915. — А № 15153.

[34](#_t_3_2_034). *Станиславский К. С*. История одной роли. — КС № 675, л. 7.

[35](#_t_3_2_035), [36](#_t_3_2_036), [37](#_t_3_2_037). Там же, л. 8.

[38](#_t_3_2_038). Там же, л. 74.

[39](#_t_3_2_039), [40](#_t_3_2_040). Там же, л. 116.

[41](#_t_3_2_041). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 673, л. 16.

[42](#_t_3_2_042). *Немирович-Данченко Вл. И*. Замечания на репетициях спектаклей «Пир во время чумы», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Осенние скрипки», «Будет радость». — Н‑Д № 138, л. 5.

[43](#_t_3_2_043), [44](#_t_3_2_044), [45](#_t_3_2_045). «Биржевые ведомости», Пг., 1915, 3 мая.

[46](#_t_3_2_046). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву до 17 января 1915. — КП 9825, л. 30.

[47](#_t_3_2_047), [48](#_t_3_2_048), [49](#_t_3_2_049). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву после 14 марта 1915. — КП 9825, л. 27.

[50](#_t_3_2_050). Н‑Д № 3255/1.

[51](#_t_3_2_051). Письмо А. Н. Бенуа к В. В. Лужскому от 30 июля 1914. — А № 17405 (4157/1).

[52](#_t_3_2_052), [53](#_t_3_2_053), [54](#_t_3_2_054). Н‑Д № 1500.

[55](#_t_3_2_055). «Раннее утро», М., 1915, 14 апр.

[56](#_t_3_2_056), [57](#_t_3_2_057). Письмо А. Н. Бенуа к Вл. И. Немировичу-Данченко от 29 марта 1915. — Н‑Д № 3255/3.

[58](#_t_3_2_058), [59](#_t_3_2_059), [60](#_t_3_2_060), [61](#_t_3_2_061), [62](#_t_3_2_062). «Речь», Пг., 1915, 7 апр.

[63](#_t_3_2_063). А № 15168.

[64](#_t_3_2_064). «Новости сезона», М., 1915, 7 апр.

[65](#_t_3_2_065), [66](#_t_3_2_066). «Утро России», М., 1915, 14 апр.

[67](#_t_3_2_067), [68](#_t_3_2_068), [69](#_t_3_2_069). Письмо А. Н. Бенуа к М. А. Дурасовой от 20 апреля 1915. — А № 15159.

{340} [70](#_t_3_2_070). Письмо А. Н. Бенуа к К. С. Станиславскому от 24 августа 1915. — КС № 7249.

[71](#_t_3_2_071). Письмо А. Н. Бенуа к В. В. Лужскому от 7 февраля 1917. — А № 17406 (4157/2).

[72](#_t_3_2_072). А № 15153.

### Глава третья

Из зап. кн. КС, т. 2, с. 185 (цит. по подлиннику:

КС № 793, л. 25, 25 об.).

ИП, т. 1, с. 478; т. 2, с. 165, 168, 175, 178, 179, 182; 594 (комментарии).

КС‑8, т. 7, с. 623, 627 – 629, 634.

Летопись КС, т. 3, с. 23.

*Дикий А*. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, с. 293.

Вахтангов. Записки. Письма. Статьи. М.‑Л., «Искусство», 1939, с. 101.

[1](#_t_3_3_001), [2](#_t_3_3_002), [3](#_t_3_3_003), [4](#_t_3_3_004), [5](#_t_3_3_005), [6](#_t_3_3_006), [7](#_t_3_3_007), [8](#_t_3_3_008), [9](#_t_3_3_009). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Для чего остановка?» Заметки после заседания Совета, директоров и представителей вкладчиков МХТ В. В. Лужского и Н. О. Массалитинова между 14 и 18 февраля 1916]. — Н‑Д № 8033/1.

[10](#_t_3_3_010), [11](#_t_3_3_011), [12](#_t_3_3_012). Протокол заседания Совета МХТ 18 февраля 1916. — КП 5152/103.

[13](#_t_3_3_013). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Я думаю, что этот план примиряет важнейшие из тех соображений, которые высказывались в двух последних заседаниях» 14 и 18 февраля 1916]. — Н‑Д № 8033/2-6.

[14](#_t_3_3_014). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7969, л. 43.

[15](#_t_3_3_015), [16](#_t_3_3_016), [17](#_t_3_3_017), [18](#_t_3_3_018), [19](#_t_3_3_019), [20](#_t_3_3_020), [21](#_t_3_3_021), [22](#_t_3_3_022). Н‑Д № 8033/2-6.

[23](#_t_3_3_023). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Речь на заседании Совета, директоров и представителей вкладчиков МХТ В. В. Лужского и Н. О. Массалитинова 18 февраля 1916. Набросок]. — Н‑Д № 8033/2‑а.

[24](#_t_3_3_024). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 6 – 8 мая 1916. — Н‑Д № 5782/2.

[25](#_t_3_3_025). Н‑Д № 7969, л. 36 об.

[26](#_t_3_3_026). Письмо К. С. Станиславского к Л. А. Сулержицкому от 21 апреля 1916. — КС № 5676.

[27](#_t_3_3_027). Н‑Д № 7969, л. 45.

[28](#_t_3_3_028). Пометка Вл. И. Немировича-Данченко на письме К. С. Станиславского к нему от 11 – 12 августа 1916. — КС № 5222.

[29](#_t_3_3_029). Письмо Д. С. Мережковского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 21 июня 1914. — Н‑Д № 4928/2.

[30](#_t_3_3_030). Н‑Д № 5782/2.

[31](#_t_3_3_031). Н‑Д № 4928/2.

{341} [32](#_t_3_3_032). Пометки Вл. И. Немировича-Данченко на экземпляре пьесы «Будет радость». — БРЧ № 189, л. 42 об.

[33](#_t_3_3_033). Записная книжка Л. М. Леонидова. — А № 165, л. 4 об.

[34](#_t_3_3_034). Дневник В. В. Лужского. — А № 5097, л. 74.

[35](#_t_3_3_035). Письмо Д. С. Мережковского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 17 мая 1916. — Н‑Д № 4930/4.

[36](#_t_3_3_036), [37](#_t_3_3_037), [38](#_t_3_3_038). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 20 [июня 1916]. — Н‑Д № 2419.

[39](#_t_3_3_039). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 22 [июня 1916]. — Н‑Д № 2421.

[40](#_t_3_3_040), [41](#_t_3_3_041). Н‑Д № 2419.

[42](#_t_3_3_042), [43](#_t_3_3_043). *Мережковский Д. С*. Какая будет радость. — Н‑Д № 34, л. 7.

[44](#_t_3_3_044). Там же, л. 9.

[45](#_t_3_3_045), [46](#_t_3_3_046). Н‑Д № 2419.

[47](#_t_3_3_047), [48](#_t_3_3_048). Н‑Д № 7969, л. 45 об.

[49](#_t_3_3_049). Там же, л. 42 об.

[50](#_t_3_3_050), [51](#_t_3_3_051). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 3 сентября [1916]. — Н‑Д № 2454.

[52](#_t_3_3_052). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 16 ноября 1916. — Н‑Д № 1715.

[53](#_t_3_3_053). А № 165, л. 5.

[54](#_t_3_3_054). Там же, л. 6.

[55](#_t_3_3_055). Там же, л. 3.

[56](#_t_3_3_056), [57](#_t_3_3_057). Вариант неотправленного письма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 24 – 29 декабря 1916. — Н‑Д № 1716.

### Глава четвертая

*Милюков П. Н*. Воспоминания. М., Изд‑во политической литературы, 1991, с. 434.

КС‑8, т. 7, с. 625 – 628, 637, 639.

*Гиппиус Зинаида*. Петербургские дневники. 1914 – 1919. М., Центр «Про» и СП «Саксесс», 1991, с. 128, 129.

*Блок*, т. 8, с. 483.

[1](#_t_3_4_001). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [9 августа 1915]. — Н‑Д № 2398.

[2](#_t_3_4_002). Дневник В. В. Лужского. — А № 5097, л. 102.

[3](#_t_3_4_003). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 6 – 8 мая 1916. — Н‑Д № 5782/2.

[4](#_t_3_4_004), [5](#_t_3_4_005). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Н. А. Румянцеву до 15 декабря 1915. — А № 18276.

[6](#_t_3_4_006), [7](#_t_3_4_007), [8](#_t_3_4_008). Протокол общего собрания пайщиков Товарищества МХТ 15 декабря 1915. — ВЖ № 22.

[9](#_t_3_4_009), [10](#_t_3_4_010). [Форма обращения К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко к пайщикам и вкладчикам о продлении срока Договора {342} Товарищества МХТ на один год: с 15 июня 1916 по 15 июня 1917]. — КП 6188/1.

[11](#_t_3_4_011). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7969, л. 42 об.

[12](#_t_3_4_012), [13](#_t_3_4_013), [14](#_t_3_4_014), [15](#_t_3_4_015). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [8 августа 1916]. — Н‑Д № 1713.

[16](#_t_3_4_016). Пометки Вл. И. Немировича-Данченко на письме к нему К. С. Станиславского от 11 — [12] августа 1916. — КС № 5222.

[17](#_t_3_4_017), [18](#_t_3_4_018). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 10 августа [1915]. — Н‑Д № 2399.

[19](#_t_3_4_019), [20](#_t_3_4_020). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 12 – 13 августа [1915]. — Н‑Д № 2401.

[21](#_t_3_4_021), [22](#_t_3_4_022), [23](#_t_3_4_023). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 18 августа [1915]. — Н‑Д № 2407.

[24](#_t_3_4_024). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 18 августа [1916]. — Н‑Д № 2440.

[25](#_t_3_4_025), [26](#_t_3_4_026). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 16 ноября 1916. — Н‑Д № 1715.

[27](#_t_3_4_027), [28](#_t_3_4_028). «Исторический архив», М., 1962, № 2, с. 48 (цит. по подлиннику: КС № 5226/1).

[29](#_t_3_4_029), [30](#_t_3_4_030). Записная книжка Л. М. Леонидова. — А № 165, л. 8.

[31](#_t_3_4_031), [32](#_t_3_4_032). Н‑Д № 5782/2.

[33](#_t_3_4_033). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 19 октября 1915.

[34](#_t_3_4_034), [35](#_t_3_4_035), [36](#_t_3_4_036). Н‑Д № 5782/2.

[37](#_t_3_4_037). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от конца декабря 1916. — Н‑Д № 1718.

[38](#_t_3_4_038), [39](#_t_3_4_039). Телеграмма Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от [8 апреля 1917]. — Н‑Д № 1057.

[40](#_t_3_4_040). Книга протоколов Кооперативного Товарищества МХТ с 8 мая 1917 по 12 ноября 1919. — ВЖ № 157, с. 4.

[41](#_t_3_4_041). Там же, с. 2.

[42](#_t_3_4_042), [43](#_t_3_4_043), [44](#_t_3_4_044). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. Л. Мелконовой от 29 июня 1917. — Н‑Д № 11456.

[45](#_t_3_4_045). Письмо О. Л. Мелконовой к Вл. И. Немировичу-Данченко от 9 августа [1917]. — Н‑Д № 8817.

[46](#_t_3_4_046). Протокол учредительного собрания Кооперативного Товарищества МХТ 1 октября 1917. — ВЖ № 35.

### Глава пятая

ИП, т. 2, с. 172, 187, 189, 190, 198, 209, 210, 212.

Летопись КС, т. 3, с. 6, 48, 53, 71, 72, 74, 97.

О Станиславском, с. 160, 328, 375, 378.

Мария Петровна Лилина. М., ВТО, 1960, с. 211, 270.

*Бирман Серафима*. Путь актрисы. М., ВТО, 1959, с. 59, 60.

{343} *Бирман С*. Судьбой дарованные встречи. М., «Искусство», 1971, с. 320 – 322.

*Дикий А*. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1957, с. 199, 200.

*Шверубович В*. О старом Художественном театре. М., «Искусство», 1990, с. 174.

КС‑8, т. 1, с. 138, 139; т. 7, с. 106, 305, 620, 621, 628, 635, 643.

Станиславский репетирует. М., СТД, 1987, с. 70, 72 – 75, 83, 87, 88, 91, 93, 94, 96, 126, 127, 129, 130, 136, 152, 160, 161, 182 (в отдельных случаях редакция текста возвращена к оригиналу записей В. М. Бебутова — КС № 1388/1, 1388/5 и К. С. Станиславского — КС № 1350).

Из зап. кн. КС, т. 2, с. 95, 155, 157, 158.

КС‑9, т. 5, кн. 1, с. 298, 301.

*Блок Александр*. Записные книжки. 1901 – 1920. М., «Художественная литература», 1965, с. 287, 317.

*Блок*, т. 4, с. 531, 535, 538, т. 8, с. 462, 483, 485.

*Добужинский Мстислав*. Встречи с писателями и поэтами. — Воспоминания о серебряном веке. М., «Республика», 1993, с. 365.

[1](#_t_3_5_001). Дневник В. С. Смышляева. — КС № 13776, л. 69 об.

[2](#_t_3_5_002), [3](#_t_3_5_003), [4](#_t_3_5_004), [5](#_t_3_5_005). Протокол заседания Совета МХТ от 17 мая 1917. — Н‑Д № 8227.

[6](#_t_3_5_006). *Павлова В. Н*. Из моих воспоминаний. О Конст. Сергеев. Станиславском. — КП 33109, л. 7 – 7 об.

[7](#_t_3_5_007). Письмо О. В. Гзовской к К. С. Станиславскому от 20 июля 1917. — КС № 7777.

[8](#_t_3_5_008), [9](#_t_3_5_009), [10](#_t_3_5_010). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от [16 июля 1917]. — Н‑Д № 1062.

[11](#_t_3_5_011), [12](#_t_3_5_012), [13](#_t_3_5_013). Приложение к письму Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от [16 июля 1917]. — Н‑Д № 128.

[14](#_t_3_5_014). Письмо В. В. Лужского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 30 июля 1917. — Н‑Д № 4740.

[15](#_t_3_5_015). *Лужский В. В*. Записи по заведованию труппой. Сезон 1917/18. — А № 6600, л. 17 об.

[16](#_t_3_5_016). Н‑Д № 4740.

[17](#_t_3_5_017). Дневник-календарь В. В. Лужского. — А № 5086, с. 129.

[18](#_t_3_5_018). Протокол общего собрания Товарищества МХТ от 28 августа 1917. — ВЖ № 33.

[19](#_t_3_5_019). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Случаи Станиславского». Фрагмент записной книжки]. — Н‑Д № 7735/4.

[20](#_t_3_5_020). А № 5086, с. 143.

[21](#_t_3_5_021). Протокол заседания Совета МХТ 18 декабря [1915]. — ВЖ № 242.

[22](#_t_3_5_022). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 24 [августа 1916]. — Н‑Д № 2445.

{344} [23](#_t_3_5_023). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [1 октября 1916]. — Н‑Д № 1714.

[24](#_t_3_5_024). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к М. В. Добужинскому от 26 октября [1916]. — Н‑Д № 726. (Музей МХАТ располагает копиями писем Вл. И. Немировича-Данченко к М. В. Добужинскому. Подлинники находятся в Научном архиве ГРМ, ф. 115.)

[25](#_t_3_5_025), [26](#_t_3_5_026). Письмо М. В. Добужинского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 27 октября 1916. — Н‑Д № 3947/3.

[27](#_t_3_5_027). Дневник В. В. Лужского. — А № 5097, л. 107.

[28](#_t_3_5_028). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7969, л. 46.

[29](#_t_3_5_029), [30](#_t_3_5_030). Протокол заседания пайщиков Товарищества МХТ от 12 января 1917. — КП 5152/12.

[31](#_t_3_5_031). Журнал репетиций «Села Степанчикова». — РЧ № 130, л. 83.

[32](#_t_3_5_032), [33](#_t_3_5_033). «Село Степанчиково». Экземпляр К. С. Станиславского. (Фрагменты опубликованы во вступ. ст. И. Н. Виноградской в кн. «Станиславский репетирует» и в ее же «Летописи жизни и творчества К. С. Станиславского»). — КС № 1562, л. 173.

[34](#_t_3_5_034). Там же, л. 175.

[35](#_t_3_5_035). Там же, л. 176.

[36](#_t_3_5_036). Там же, л. 174.

[37](#_t_3_5_037). Там же, л. 173, 174.

[38](#_t_3_5_038). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 6 – 8 мая 1916. — Н‑Д № 5782/6.

[39](#_t_3_5_039). *Станиславский К. С*. Моя жизнь в искусстве. — Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 12, л. 7.

[40](#_t_3_5_040). Письмо Н. Ф. Колина к К. С. Станиславскому от [26 сентября 1917]. — КС № 8669.

[41](#_t_3_5_041), [42](#_t_3_5_042). Н‑Д № 1062.

[43](#_t_3_5_043), [44](#_t_3_5_044). Протокол общего собрания Товарищества МХТ от 16 августа 1917. — КП 5152/31.

[45](#_t_3_5_045). Записной листок Вл. И. Немировича-Данченко от декабря 1918 – января 1919. — Н‑Д № 7840/6.

[46](#_t_3_5_046), [47](#_t_3_5_047). Немирович-Данченко Вл. И. [«Что произошло?» О работах над постановками: «Роза и Крест», «Каин», «Дочь Анго»]. — Н‑Д № 7933.

[48](#_t_3_5_048), [49](#_t_3_5_049). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому [до марта 1916]. — Н‑Д № 1050.

[50](#_t_3_5_050), [51](#_t_3_5_051). Записная книжка Л. М. Леонидова. — А № 165, л. 4 об.

[52](#_t_3_5_052), [53](#_t_3_5_053), [54](#_t_3_5_054). Дневник В. В. Лужского. — А № 5097, л. 107.

[55](#_t_3_5_055). Н‑Д № 7933.

[56](#_t_3_5_056). А № 5097, л. 79 об.

[57](#_t_3_5_057). Дневник репетиций «Розы и Креста». — РЧ № 126, л. 11.

[58](#_t_3_5_058). Там же, л. 17.

[59](#_t_3_5_059). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 674, л. 63 об.

[60](#_t_3_5_060). РЧ № 126, л. 18.

{345} [61](#_t_3_5_061). *Немирович-Данченко Вл. И*. В Правление [МХТ. О работе Художественной части]. — Н‑Д № 8375.

[62](#_t_3_5_062), [63](#_t_3_5_063). Протокол заседания Художественной комиссии старого Совета МХТ от 6 января 1918. — КП 5192/1.

[64](#_t_3_5_064). РЧ № 126, л. 21.

[65](#_t_3_5_065), [66](#_t_3_5_066), [67](#_t_3_5_067). Протокол общего собрания Товарищества МХТ от 25 апреля 1918 (ст. стиля). — ВЖ № 47.

[68](#_t_3_5_068). Протокол собрания Товарищества МХТ от 29 апреля 1918 (ст. стиля). — ВЖ № 48.

[69](#_t_3_5_069). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7970, л. 47.

[70](#_t_3_5_070). Там же, л. 31.

[71](#_t_3_5_071), [72](#_t_3_5_072). Письмо А. А. Блока к С. Л. Бертенсону от 17 октября 1918. — А № 6313. (Хранится в фонде В. В. Лужского.)

[73](#_t_3_5_073), [74](#_t_3_5_074). РЧ № 126, л. 25.

[75](#_t_3_5_075), [76](#_t_3_5_076), [77](#_t_3_5_077), [78](#_t_3_5_078). Н‑Д № 7933.

[79](#_t_3_5_079), [80](#_t_3_5_080), [81](#_t_3_5_081). Протокол заседания Совета МХТ от 9 апреля 1919. — КП 5152/141.

[82](#_t_3_5_082). Н‑Д № 7933.

# **{****346}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)  
[Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Адашев А. И. [145](#_page145)

Айхенвальд Ю. И. [174](#_page174)

Александра Федоровна, российская императрица [300](#_page300)

Александров Н. Г. [122](#_page122), [141](#_page141), [231](#_page231)

Алексеев И. К. [232](#_page232)

Алексеева-Фальк К. К. [97](#_page097), [276](#_page276)

Андреев Л. Н. [8](#_page008) – [10](#_page010), [19](#_page019), [21](#_page021) – [23](#_page023), [38](#_page038), [40](#_page040), [41](#_page041), [54](#_page054), [71](#_page071), [72](#_page072), [139](#_page139), [153](#_page153), [157](#_page157) – [159](#_page159), [163](#_page163), [174](#_page174), [176](#_page176) – [179](#_page179), [182](#_page182), [183](#_page183), [189](#_page189), [201](#_page201) – [203](#_page203), [206](#_page206), [227](#_page227), [233](#_page233) – [235](#_page235), [247](#_page247) – [249](#_page249), [252](#_page252), [257](#_page257) – [259](#_page259), [293](#_page293), [304](#_page304), [308](#_page308)

Андреева М. Ф. [52](#_page052), [184](#_page184), [185](#_page185), [188](#_page188), [189](#_page189)

Андреевский С. А. [41](#_page041)

Антуан А. [65](#_page065)

Артем А. Р. [107](#_page107)

Астрюк Г. [113](#_page113)

Ауслендер С. А. [178](#_page178)

Баженов Н. Н. [202](#_page202)

Базилевский В. П. [39](#_page039)

Байрон Дж. [300](#_page300)

Бакунин М. А. [264](#_page264)

Бакшеев П. А. [237](#_page237)

Балиев Н. Ф. [74](#_page074), [82](#_page082), [122](#_page122)

Барановская В. В. [148](#_page148), [159](#_page159), [205](#_page205)

Баталов Н. П. [147](#_page147)

Бахрушин Александр А. [143](#_page143)

Бебутов В. М. [110](#_page110), [124](#_page124), [141](#_page141), [236](#_page236), [295](#_page295), [297](#_page297), [299](#_page299)

Бебутова Н. Л. [270](#_page270)

Белый А. [36](#_page036)

Беляев Ю. Д. [83](#_page083)

Бенуа А. Н. [35](#_page035), [93](#_page093), [137](#_page137), [143](#_page143), [150](#_page150) – [152](#_page152), [155](#_page155), [159](#_page159) – [162](#_page162), [173](#_page173), [176](#_page176), [179](#_page179), [183](#_page183), [186](#_page186), [190](#_page190) – [193](#_page193), [195](#_page195) – [200](#_page200), [203](#_page203), [205](#_page205), [209](#_page209), [232](#_page232) – [242](#_page242), [244](#_page244), [245](#_page245), [249](#_page249) – [253](#_page253), [275](#_page275), [291](#_page291), [304](#_page304)

Бердяев Н. А. [257](#_page257)

Берсенев И. Н. [313](#_page313)

Бертенсон С. Л. [211](#_page211), [313](#_page313), [314](#_page314)

Бескин Э. М. [29](#_page029), [77](#_page077), [80](#_page080), [200](#_page200)

Бирман С. Г. [282](#_page282) – [284](#_page284), [287](#_page287), [299](#_page299)

Блок А. А. [163](#_page163), [176](#_page176), [178](#_page178), [180](#_page180), [181](#_page181), [246](#_page246), [258](#_page258), [259](#_page259), [277](#_page277), [293](#_page293), [307](#_page307) – [314](#_page314)

Боборыкин П. Д. И, [28](#_page028), [178](#_page178)

Бокшанская О. С. [95](#_page095)

Болеславский Р. В. [12](#_page012), [24](#_page024)

Бомарше П.‑О. [171](#_page171)

Бравич К. В. [152](#_page152), [157](#_page157)

Брюсов В. Я. [28](#_page028), [246](#_page246)

Бурджалов Г. С. [166](#_page166), [170](#_page170)

Бурчик Г. А. [224](#_page224)

Бутова Н. С. [22](#_page022), [79](#_page079), [91](#_page091), [92](#_page092), [129](#_page129), [135](#_page135), [141](#_page141), [228](#_page228), [259](#_page259), [267](#_page267)

Вахтангов Е. Б. [137](#_page137), [141](#_page141), [145](#_page145) – [148](#_page148), [225](#_page225), [262](#_page262)

Вербицкий В. А. [282](#_page282), [284](#_page284), [299](#_page299)

Вильсон У. [236](#_page236), [237](#_page237)

Виноградов П. Г. [309](#_page309)

Виноградская И. Н. [283](#_page283)

Вишневский А. Л. [55](#_page055), [56](#_page056), [73](#_page073), [80](#_page080), [103](#_page103), [105](#_page105), [165](#_page165), [186](#_page186), [230](#_page230), [259](#_page259), [274](#_page274), [292](#_page292), [295](#_page295), [305](#_page305), [311](#_page311)

Вознесенский А. С. [179](#_page179)

Волькенштейн В. М. [44](#_page044), [45](#_page045), [137](#_page137), [141](#_page141), [210](#_page210), [226](#_page226), [259](#_page259), [280](#_page280), [291](#_page291), [292](#_page292)

Гайдаров В. Г. [286](#_page286), [295](#_page295), [300](#_page300)

Гамсун К. [9](#_page009), [90](#_page090), [95](#_page095), [96](#_page096), [181](#_page181), [194](#_page194), [216](#_page216)

Гауптман Г. [171](#_page171), [181](#_page181), [210](#_page210)

Гейерманс Г. [210](#_page210)

Гейрот А. А. [240](#_page240), [241](#_page241)

Германова М. Н. [16](#_page016) – [18](#_page018), [27](#_page027), [28](#_page028), [31](#_page031), [33](#_page033), [56](#_page056), [79](#_page079), [81](#_page081), [100](#_page100), [127](#_page127), [128](#_page128), [139](#_page139), [148](#_page148), [157](#_page157), [160](#_page160), [161](#_page161), [171](#_page171), [184](#_page184), [185](#_page185), [238](#_page238), [239](#_page239), [259](#_page259)

Гете И.‑В. [38](#_page038)

Гзовская О. В. [16](#_page016), [35](#_page035), [56](#_page056), [57](#_page057), [71](#_page071), [76](#_page076), [79](#_page079), [83](#_page083), [87](#_page087), [89](#_page089), [91](#_page091), [92](#_page092), [120](#_page120), [127](#_page127), [137](#_page137), [141](#_page141), [157](#_page157), [159](#_page159), [163](#_page163), [171](#_page171) – [173](#_page173), [195](#_page195), [197](#_page197), [199](#_page199) – [201](#_page201), [212](#_page212), [221](#_page221), [259](#_page259), [287](#_page287), [310](#_page310)

Гиацинтова С. В. [210](#_page210)

Гиппиус З. Н. [204](#_page204), [263](#_page263), [264](#_page264), [277](#_page277), [297](#_page297)

Глаголь С. С. [92](#_page092)

Гнедич П. П. [197](#_page197)

Гоголь Н. В. [141](#_page141), [175](#_page175), [181](#_page181), [191](#_page191), [208](#_page208), [257](#_page257), [265](#_page265)

Головин А. Я. [141](#_page141)

Гольдони К. [171](#_page171), [178](#_page178), [196](#_page196), [201](#_page201), [252](#_page252)

Горев А. Ф. [12](#_page012), [35](#_page035)

Горенский В. В. [122](#_page122)

Горький М. [52](#_page052), [53](#_page053), [67](#_page067), [94](#_page094), [95](#_page095), [176](#_page176), [178](#_page178), [182](#_page182), [184](#_page184), [186](#_page186), [188](#_page188) – [192](#_page192), [195](#_page195), [201](#_page201), [261](#_page261)

{347} Готовцев В. В. [12](#_page012)

Гремиславский И. Я. [160](#_page160), [238](#_page238), [314](#_page314), [315](#_page315)

Грибова О. В. [90](#_page090)

Грибоедов А. С. [181](#_page181), [207](#_page207), [208](#_page208), [236](#_page236)

Грибунин В. Ф. [72](#_page072)

Гуревич Л. Я. [13](#_page013), [31](#_page031), [154](#_page154), [195](#_page195), [204](#_page204), [247](#_page247), [248](#_page248), [281](#_page281), [282](#_page282), [291](#_page291), [299](#_page299)

Д’Аннунцио Г. [128](#_page128)

Демидов Н. В. [214](#_page214)

Дефо Д. [236](#_page236)

Дикий А. Д. [134](#_page134), [143](#_page143), [262](#_page262), [284](#_page284), [285](#_page285), [299](#_page299)

Диккенс Ч. [210](#_page210)

Добужинский М. В. [8](#_page008), [11](#_page011) – [13](#_page013), [24](#_page024), [29](#_page029), [35](#_page035), [46](#_page046), [150](#_page150), [151](#_page151), [169](#_page169), [179](#_page179), [193](#_page193), [210](#_page210), [294](#_page294), [299](#_page299), [309](#_page309) – [311](#_page311), [314](#_page314)

Достоевский Ф. М. [13](#_page013), [38](#_page038), [55](#_page055), [75](#_page075) – [77](#_page077), [80](#_page080), [83](#_page083), [87](#_page087), [93](#_page093), [94](#_page094), [170](#_page170), [174](#_page174), [184](#_page184) – [186](#_page186), [189](#_page189) – [194](#_page194), [265](#_page265), [280](#_page280), [282](#_page282), [291](#_page291) – [293](#_page293), [296](#_page296), [298](#_page298), [299](#_page299), [302](#_page302), [303](#_page303), [305](#_page305)

Дуван-Торцов И. Е. [157](#_page157)

Дункан А. [41](#_page041), [42](#_page042)

Дурасова М. А. [232](#_page232), [241](#_page241), [242](#_page242), [251](#_page251)

Дягилев С. П. [179](#_page179)

Евреинов Н. Н. [179](#_page179)

Егоров В. Е. [43](#_page043)

Ежов Н. М. [80](#_page080)

Екатерина Николаевна — см. [Немирович-Данченко Е. Н.](#_Tosh0005064)

Жданова М. А. [172](#_page172)

Жулавский Ю. [179](#_page179)

Журавлев Н. М. [90](#_page090)

Званцев Н. Н. [82](#_page082), [83](#_page083)

Знаменский Н. А. [122](#_page122)

Ибсен Г. [17](#_page017), [73](#_page073), [127](#_page127), [156](#_page156), [167](#_page167), [181](#_page181), [216](#_page216)

Иванов Вяч. И. [246](#_page246)

Игорь — см. [Алексеев И. К.](#_Tosh0005065)

Измайлов А. А. [22](#_page022)

Ильин И. А. [154](#_page154)

Иоанн Кронштадтский [300](#_page300)

Качалов В. И. [28](#_page028), [33](#_page033), [41](#_page041), [44](#_page044), [49](#_page049), [65](#_page065), [69](#_page069), [72](#_page072), [77](#_page077) – [79](#_page079), [83](#_page083), [103](#_page103), [105](#_page105), [106](#_page106), [111](#_page111), [112](#_page112), [120](#_page120), [139](#_page139), [153](#_page153), [157](#_page157), [160](#_page160), [165](#_page165), [186](#_page186), [187](#_page187), [190](#_page190), [200](#_page200), [204](#_page204), [205](#_page205), [230](#_page230), [238](#_page238), [239](#_page239), [247](#_page247), [272](#_page272), [279](#_page279), [285](#_page285), [309](#_page309), [315](#_page315)

Кира Константиновна — см. [Алексеева-Фальк К. К.](#_Tosh0005066)

Книппер-Чехова О. Л. [12](#_page012), [20](#_page020), [26](#_page026), [27](#_page027), [39](#_page039), [51](#_page051), [58](#_page058), [63](#_page063), [69](#_page069), [74](#_page074), [78](#_page078), [81](#_page081), [92](#_page092), [185](#_page185), [201](#_page201), [202](#_page202), [210](#_page210), [262](#_page262)

Койранский А. А. [252](#_page252)

Колин Н. Ф. [307](#_page307)

Комиссаржевская В. Ф. [42](#_page042), [179](#_page179)

Комиссаржевский Ф. Ф. [13](#_page013), [14](#_page014), [33](#_page033) – [35](#_page035), [178](#_page178), [215](#_page215), [247](#_page247), [250](#_page250), [304](#_page304)

Коонен А. Г. [12](#_page012), [36](#_page036), [44](#_page044), [141](#_page141), [172](#_page172), [200](#_page200)

Корейша И. Я. [300](#_page300)

Коренева Л. М. [12](#_page012), [24](#_page024), [141](#_page141), [156](#_page156), [172](#_page172), [205](#_page205), [232](#_page232), [294](#_page294)

Косминская Л. А. [39](#_page039)

Котляревский Н. А. [277](#_page277)

Крэг Г. [9](#_page009) – [11](#_page011), [35](#_page035), [39](#_page039) – [51](#_page051), [68](#_page068), [73](#_page073), [74](#_page074), [100](#_page100), [110](#_page110) – [113](#_page113), [130](#_page130) – [132](#_page132), [135](#_page135), [151](#_page151), [255](#_page255)

Кук Ф.‑А. [30](#_page030)

Кулинский Н. Н. [239](#_page239)

Кусевицкий С. А. [210](#_page210)

Кустодиев Б. М. [206](#_page206), [240](#_page240)

Лаврентьев А. Н. [148](#_page148)

Левитан И. И. [29](#_page029)

Леонидов Л. М. [26](#_page026), [79](#_page079), [81](#_page081), [85](#_page085), [95](#_page095), [103](#_page103), [107](#_page107), [111](#_page111), [112](#_page112), [119](#_page119), [122](#_page122), [140](#_page140), [156](#_page156), [165](#_page165), [186](#_page186), [188](#_page188), [200](#_page200), [201](#_page201), [204](#_page204), [205](#_page205), [207](#_page207), [209](#_page209), [232](#_page232), [247](#_page247), [262](#_page262), [263](#_page263), [267](#_page267), [275](#_page275), [305](#_page305), [308](#_page308)

Лермонтов М. Ю. [265](#_page265)

Ликиардопуло М. Ф. [36](#_page036), [45](#_page045)

Лилина М. П. [28](#_page028), [47](#_page047), [69](#_page069), [74](#_page074), [77](#_page077) – [79](#_page079), [81](#_page081), [84](#_page084), [114](#_page114), [120](#_page120), [121](#_page121), [134](#_page134), [135](#_page135), [143](#_page143), [172](#_page172), [186](#_page186), [193](#_page193), [202](#_page202), [204](#_page204), [205](#_page205), [210](#_page210), [231](#_page231), [266](#_page266), [279](#_page279), [281](#_page281), [282](#_page282), [290](#_page290), [299](#_page299), [314](#_page314)

Литовцева Н. Н. [285](#_page285)

Лопатин Л. М. [154](#_page154)

Лужский В. В. [9](#_page009), [23](#_page023), [25](#_page025), [30](#_page030), [51](#_page051), [54](#_page054), [55](#_page055), [69](#_page069), [72](#_page072), [75](#_page075), [79](#_page079), [83](#_page083), [90](#_page090), [95](#_page095), [96](#_page096), [103](#_page103), [105](#_page105), [107](#_page107), [119](#_page119), [122](#_page122), [129](#_page129), [140](#_page140), [147](#_page147), [148](#_page148), [150](#_page150), [153](#_page153), [155](#_page155), [158](#_page158), [159](#_page159), [161](#_page161) – [166](#_page166), [171](#_page171), [193](#_page193), [205](#_page205), [210](#_page210), [228](#_page228), [229](#_page229), [231](#_page231), [248](#_page248), [253](#_page253), [263](#_page263), [269](#_page269), [277](#_page277), [279](#_page279), [285](#_page285), [288](#_page288) – [290](#_page290), [294](#_page294), [307](#_page307) – [311](#_page311)

Мамонтов С. С. [29](#_page029), [37](#_page037), [38](#_page038)

Марджанов К. А. [33](#_page033), [35](#_page035), [36](#_page036), [48](#_page048), [72](#_page072), [73](#_page073), [90](#_page090), [93](#_page093), [95](#_page095), [111](#_page111), [127](#_page127) – [129](#_page129), [151](#_page151) – [156](#_page156), [189](#_page189), [215](#_page215)

Марков П. А. [210](#_page210)

Массалитинов Н. О. [228](#_page228), [231](#_page231), [262](#_page262), [280](#_page280), [282](#_page282), [285](#_page285) – [289](#_page289), [306](#_page306)

Мейерхольд Вс. Э. [13](#_page013), [31](#_page031), [42](#_page042), [123](#_page123), [124](#_page124), [141](#_page141), [142](#_page142), [215](#_page215), [221](#_page221)

Мелик-Захаров С. В. [283](#_page283)

Мелконова О. Л. [278](#_page278), [279](#_page279)

Менжинский В. Р. [55](#_page055)

{348} Мережковский Д. С. [176](#_page176) – [178](#_page178), [204](#_page204), [205](#_page205), [216](#_page216), [248](#_page248), [254](#_page254), [259](#_page259), [262](#_page262) – [266](#_page266), [297](#_page297), [298](#_page298)

Метерлинк М. [43](#_page043), [257](#_page257)

Мирбо О. [190](#_page190)

Мольер Ж.‑Б. [38](#_page038), [151](#_page151), [155](#_page155), [159](#_page159), [161](#_page161), [162](#_page162), [179](#_page179), [197](#_page197), [252](#_page252)

Мордкин М. М. [162](#_page162)

Морозов С. Т. [52](#_page052), [272](#_page272)

Москвин И. М. [27](#_page027), [30](#_page030), [57](#_page057), [60](#_page060), [69](#_page069), [71](#_page071) – [73](#_page073), [79](#_page079), [84](#_page084), [85](#_page085), [93](#_page093), [103](#_page103), [105](#_page105), [107](#_page107), [122](#_page122), [129](#_page129), [133](#_page133), [139](#_page139), [140](#_page140), [150](#_page150), [153](#_page153), [157](#_page157), [165](#_page165), [183](#_page183), [188](#_page188), [198](#_page198), [208](#_page208), [210](#_page210), [219](#_page219), [228](#_page228), [230](#_page230), [233](#_page233), [237](#_page237), [246](#_page246), [279](#_page279), [286](#_page286), [293](#_page293) – [295](#_page295), [300](#_page300), [303](#_page303)

Муратова Е. П. [74](#_page074), [78](#_page078), [82](#_page082), [83](#_page083), [141](#_page141)

Мчеделов В. Л. [145](#_page145), [231](#_page231), [232](#_page232), [248](#_page248), [263](#_page263)

Найденов С. А. [178](#_page178)

Нелидов А. П. [123](#_page123)

Нелидов В. А. [56](#_page056), [120](#_page120), [197](#_page197), [221](#_page221)

Немирович-Данченко Е. Н. [126](#_page126), [190](#_page190), [204](#_page204)

Николай II [277](#_page277), [300](#_page300)

Островский А. Н. [29](#_page029), [31](#_page031) – [33](#_page033), [179](#_page179), [252](#_page252), [291](#_page291)

Павлов П. А. [122](#_page122)

Павлова В. Н. [286](#_page286), [287](#_page287)

Петров А. А. [240](#_page240)

Пиксанов Н. К. [207](#_page207), [208](#_page208)

Писарев Д. И. [191](#_page191)

Плеве В. К. [263](#_page263)

Подгорный Н. А. [107](#_page107), [122](#_page122), [141](#_page141), [231](#_page231), [313](#_page313)

Попов Н. А. [33](#_page033) – [35](#_page035)

Попов С. В. [240](#_page240)

Потоцкий С. И. [312](#_page312)

Пушкарева-Котляревская В. В. [221](#_page221)

Пушкин А. С. [61](#_page061), [191](#_page191), [214](#_page214), [233](#_page233), [234](#_page234), [236](#_page236) – [239](#_page239), [244](#_page244) – [248](#_page248), [251](#_page251), [252](#_page252), [255](#_page255)

Пшибышевский С. [172](#_page172), [179](#_page179)

Пыжова О. И. [197](#_page197)

Раевская Е. М. [205](#_page205), [272](#_page272)

Ракитин Ю. Л. [39](#_page039)

Распутин Г. Е. [300](#_page300)

Рахманинов С. В. [227](#_page227)

Рейнхардт М. [98](#_page098)

Ремизов А. М. [176](#_page176), [177](#_page177), [246](#_page246)

Рерих Н. К. [150](#_page150), [156](#_page156)

Римский-Корсаков Н. А. [244](#_page244)

Родзянко М. В. [277](#_page277)

Румянцев Н. А. [9](#_page009), [73](#_page073), [103](#_page103), [105](#_page105), [107](#_page107), [108](#_page108), [137](#_page137), [138](#_page138), [140](#_page140), [144](#_page144), [165](#_page165), [185](#_page185), [216](#_page216), [224](#_page224), [260](#_page260), [271](#_page271), [274](#_page274), [278](#_page278)

Рустейкис А. А. [240](#_page240), [241](#_page241)

Савина М. Г. [248](#_page248)

Савицкая М. Г. [91](#_page091)

Садовская О. О. [28](#_page028)

Сазонов (Созонов) Е. С. [263](#_page263)

Салтыков-Щедрин М. Е. [141](#_page141), [205](#_page205), [206](#_page206)

Сальвини Т. [303](#_page303)

Санин А. А. [31](#_page031), [36](#_page036), [157](#_page157), [225](#_page225)

Сапунов К. Н. [240](#_page240)

Сахновский В. Г. [247](#_page247)

Сац И. А. [161](#_page161)

Симов В. А. [12](#_page012), [36](#_page036), [95](#_page095), [179](#_page179), [227](#_page227)

Смышляев В. С. [285](#_page285)

Соболев Ю. В. [210](#_page210)

Сологуб Ф. К. [38](#_page038), [176](#_page176) – [178](#_page178), [246](#_page246), [248](#_page248)

Сомов К. А. [36](#_page036)

Ставрогин А. А. [35](#_page035)

Стахович А. А. [13](#_page013), [26](#_page026), [34](#_page034), [39](#_page039), [48](#_page048) – [66](#_page066), [71](#_page071) – [73](#_page073), [75](#_page075), [78](#_page078), [80](#_page080) – [82](#_page082), [84](#_page084), [89](#_page089), [92](#_page092), [96](#_page096) – [99](#_page099), [101](#_page101) – [108](#_page108), [113](#_page113), [120](#_page120), [126](#_page126), [128](#_page128), [130](#_page130), [131](#_page131), [143](#_page143), [153](#_page153), [166](#_page166), [183](#_page183), [190](#_page190), [205](#_page205), [208](#_page208), [210](#_page210), [230](#_page230), [232](#_page232), [235](#_page235), [236](#_page236), [238](#_page238), [239](#_page239), [249](#_page249), [260](#_page260), [263](#_page263), [269](#_page269) – [271](#_page271), [273](#_page273) – [276](#_page276), [278](#_page278), [279](#_page279), [297](#_page297)

Суворин А. С. [195](#_page195)

Сулержицкий Л. А. [24](#_page024), [25](#_page025), [35](#_page035), [36](#_page036), [45](#_page045) – [47](#_page047), [49](#_page049), [50](#_page050), [57](#_page057), [66](#_page066), [67](#_page067), [72](#_page072) – [75](#_page075), [78](#_page078), [89](#_page089), [92](#_page092), [110](#_page110), [111](#_page111), [113](#_page113), [119](#_page119), [124](#_page124), [130](#_page130), [135](#_page135), [137](#_page137), [141](#_page141), [145](#_page145), [147](#_page147), [148](#_page148), [157](#_page157), [193](#_page193), [211](#_page211), [216](#_page216), [221](#_page221), [225](#_page225), [228](#_page228), [233](#_page233), [239](#_page239), [253](#_page253), [260](#_page260) – [262](#_page262)

Сургучев И. Д. [204](#_page204), [205](#_page205), [234](#_page234), [248](#_page248)

Сушкевич Б. М. [39](#_page039), [76](#_page076), [83](#_page083), [125](#_page125), [145](#_page145), [146](#_page146), [195](#_page195), [211](#_page211), [216](#_page216), [217](#_page217), [299](#_page299)

Тагор Р. [259](#_page259), [266](#_page266)

Таиров А. Я. [13](#_page013), [36](#_page036), [215](#_page215)

Тарасов Н. Л. [90](#_page090), [91](#_page091), [278](#_page278), [279](#_page279)

Тезавровский В. В. [122](#_page122)

Телешева Е. С. [147](#_page147)

Теляковский В. А. [54](#_page054), [92](#_page092), [98](#_page098), [101](#_page101)

Титов И. И. [311](#_page311)

Толстой А. Н. [177](#_page177), [204](#_page204)

Толстой Л. Н. [82](#_page082), [90](#_page090), [91](#_page091), [118](#_page118), [125](#_page125), [265](#_page265), [287](#_page287)

Тренев К. А. [316](#_page316)

Тургенев И. С. [11](#_page011), [19](#_page019) – [21](#_page021), [23](#_page023), [29](#_page029), [61](#_page061), [73](#_page073), [129](#_page129), [150](#_page150), [151](#_page151), [170](#_page170), [175](#_page175), [179](#_page179), [181](#_page181), [192](#_page192), [194](#_page194)

Туркин Н. В. [91](#_page091)

Уайльд О. [259](#_page259)

Узунова [236](#_page236)

Уралов И. М. [32](#_page032), [72](#_page072)

{349} Уральский А. Н. [39](#_page039), [93](#_page093)

Философов Д. В. [263](#_page263), [264](#_page264), [297](#_page297)

Флеров С. В. [11](#_page011)

Фукс Г. [97](#_page097) – [99](#_page099)

Халютина С. В. [141](#_page141), [145](#_page145), [156](#_page156), [205](#_page205)

Хмара Г. М. [267](#_page267)

Чеботаревская А. Н. [178](#_page178)

Чехов А. П. [26](#_page026), [31](#_page031), [34](#_page034), [38](#_page038), [53](#_page053), [67](#_page067), [83](#_page083), [115](#_page115), [171](#_page171), [175](#_page175), [178](#_page178), [189](#_page189), [208](#_page208), [231](#_page231), [254](#_page254), [257](#_page257), [265](#_page265), [299](#_page299)

Чехов М. А. [148](#_page148), [240](#_page240)

Чириков Е. Н. [178](#_page178)

Чушкин Н. Н. [44](#_page044)

Шаляпин Ф. И. [244](#_page244)

Шарпантье М.‑А. [161](#_page161)

Шахалов А. Э. [303](#_page303), [304](#_page304)

Шверубович В. В. [41](#_page041), [285](#_page285), [289](#_page289), [299](#_page299)

Шекспир У. [38](#_page038), [44](#_page044), [45](#_page045), [51](#_page051), [112](#_page112), [113](#_page113), [131](#_page131), [151](#_page151), [208](#_page208), [248](#_page248), [257](#_page257)

Шиллер Ф. [38](#_page038), [184](#_page184), [189](#_page189), [208](#_page208)

Шпажинский И. В. [181](#_page181)

Щепкин М. С. [203](#_page203)

Эфрос Н. Е. [29](#_page029), [76](#_page076), [79](#_page079), [92](#_page092), [96](#_page096), [192](#_page192), [204](#_page204), [210](#_page210), [280](#_page280), [281](#_page281)

Южин А. И. [28](#_page028), [31](#_page031), [49](#_page049), [59](#_page059), [60](#_page060), [114](#_page114), [250](#_page250)

Юшкевич С. С. [67](#_page067) – [71](#_page071), [90](#_page090) – [92](#_page092), [190](#_page190)

Яблоновский С. В. [97](#_page097), [197](#_page197)

Ярцев П. М. [178](#_page178), [194](#_page194), [210](#_page210)

# **{****350}** Указатель драматических произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)  
[Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)

«Анатэма» Л. Н. Андреева [8](#_page008) – [10](#_page010), [12](#_page012), [16](#_page016), [18](#_page018), [19](#_page019), [21](#_page021), [22](#_page022), [24](#_page024), [31](#_page031), [33](#_page033), [38](#_page038), [40](#_page040) – [42](#_page042), [46](#_page046), [68](#_page068), [164](#_page164)

«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому [192](#_page192)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [61](#_page061), [168](#_page168), [202](#_page202)

«Брак поневоле» Ж.‑Б. Мольера [150](#_page150), [161](#_page161), [163](#_page163)

«Бранд» Г. Ибсена [17](#_page017), [71](#_page071), [168](#_page168), [202](#_page202)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому [38](#_page038), [66](#_page066), [68](#_page068), [73](#_page073), [75](#_page075) – [79](#_page079), [81](#_page081) – [87](#_page087), [90](#_page090), [91](#_page091), [93](#_page093) – [96](#_page096), [99](#_page099), [114](#_page114), [116](#_page116), [167](#_page167), [185](#_page185), [186](#_page186), [190](#_page190), [192](#_page192), [194](#_page194), [202](#_page202), [206](#_page206), [227](#_page227)

«Будет радость» Д. С. Мережковского [177](#_page177), [204](#_page204), [248](#_page248), [254](#_page254), [257](#_page257), [263](#_page263), [264](#_page264)

«Буря» У. Шекспира [42](#_page042)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [38](#_page038), [120](#_page120), [178](#_page178), [208](#_page208), [288](#_page288)

«Воевода» А. Н. Островского [169](#_page169)

«Волки и овцы» А. Н. Островского [252](#_page252), [291](#_page291)

«Воскресение» по Л. Н. Толстому [82](#_page082), [192](#_page192)

«Гамлет» У. Шекспира [9](#_page009), [17](#_page017), [36](#_page036), [39](#_page039), [40](#_page040), [42](#_page042) – [51](#_page051), [68](#_page068), [72](#_page072), [73](#_page073), [75](#_page075), [76](#_page076), [78](#_page078), [84](#_page084), [94](#_page094), [95](#_page095), [98](#_page098), [110](#_page110) – [113](#_page113), [118](#_page118), [120](#_page120), [121](#_page121), [124](#_page124), [126](#_page126), [127](#_page127), [129](#_page129) – [134](#_page134), [144](#_page144), [150](#_page150), [155](#_page155), [162](#_page162), [167](#_page167), [168](#_page168), [210](#_page210), [255](#_page255), [303](#_page303)

«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева [133](#_page133), [134](#_page134), [159](#_page159)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса [149](#_page149), [180](#_page180), [210](#_page210)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [170](#_page170), [172](#_page172), [195](#_page195), [207](#_page207) – [212](#_page212), [236](#_page236), [246](#_page246), [288](#_page288)

«Гроза» А. Н. Островского [257](#_page257)

«Дачники» М. Горького [52](#_page052), [184](#_page184), [189](#_page189)

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира [26](#_page026), [259](#_page259)

«Дети солнца» М. Горького [189](#_page189)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [71](#_page071), [299](#_page299)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера [170](#_page170)

«Дочь Анго» Л. Декока [316](#_page316)

«Дочь Иорио» Г. Д’Аннунцио [259](#_page259)

«Драма жизни» К. Гамсуна [42](#_page042), [43](#_page043), [54](#_page054), [194](#_page194)

«Дядюшкин сон» по Ф. М. Достоевскому [94](#_page094)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [44](#_page044), [69](#_page069), [93](#_page093)

«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева [150](#_page150) – [153](#_page153), [155](#_page155), [157](#_page157) – [159](#_page159), [163](#_page163), [164](#_page164), [173](#_page173), [181](#_page181) – [183](#_page183), [206](#_page206), [234](#_page234), [255](#_page255)

«Жар-птица» В. О. Трахтенберга [259](#_page259)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [110](#_page110), [118](#_page118) – [125](#_page125), [129](#_page129), [131](#_page131), [134](#_page134), [136](#_page136), [208](#_page208), [220](#_page220), [304](#_page304)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [22](#_page022), [42](#_page042), [43](#_page043), [54](#_page054)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус [52](#_page052), [204](#_page204), [259](#_page259)

«Зыковы» М. Горького [184](#_page184), [188](#_page188), [189](#_page189)

«Иванов» А. П. Чехова [305](#_page305)

«Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля [309](#_page309)

«Император Юлиан» — см. [«Кесарь и Галилеянин» Г. Ибсена](#_Tosh0005067)

«И свет во тьме светит» Л. Н. Толстого [287](#_page287)

«Каин» Дж. Байрона [300](#_page300)

«Калики перехожие» В. М. Волькенштейна [210](#_page210), [226](#_page226), [227](#_page227)

«Каменный гость» А. С. Пушкина [223](#_page223), [235](#_page235), [238](#_page238), [240](#_page240)

«Кесарь и Галилеянин» Г. Ибсена [49](#_page049), [167](#_page167), [169](#_page169), [181](#_page181)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [170](#_page170), [172](#_page172), [175](#_page175), [184](#_page184), [185](#_page185), [188](#_page188)

«Король Лир» У. Шекспира [42](#_page042)

«Король темного чертога» Р. Тагора [254](#_page254), [259](#_page259), [262](#_page262), [266](#_page266)

«Лес» А. Н. Островского [257](#_page257)

«Макбет» У. Шекспира [42](#_page042)

«Маринка» В. М. Волькенштейна [259](#_page259), [262](#_page262)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [170](#_page170), [257](#_page257)

«Мертвый город» Г. Д’Аннунцио [128](#_page128), [129](#_page129)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [8](#_page008), [9](#_page009), [11](#_page011) – [14](#_page014), [17](#_page017), [19](#_page019), [20](#_page020), [23](#_page023), [24](#_page024), [26](#_page026), [28](#_page028), [29](#_page029), [31](#_page031), [32](#_page032), [39](#_page039), [44](#_page044), [46](#_page046), [58](#_page058), [60](#_page060), [61](#_page061), [80](#_page080), [86](#_page086), [146](#_page146), [255](#_page255)

«Мещане» М. Горького [71](#_page071), [189](#_page189)

«Miserere» С. С. Юшкевича [66](#_page066) – [69](#_page069), [71](#_page071) – [73](#_page073), [76](#_page076), [78](#_page078), [90](#_page090) – [93](#_page093), [190](#_page190)

{351} «Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера [136](#_page136), [151](#_page151), [152](#_page152), [155](#_page155), [157](#_page157), [160](#_page160) – [163](#_page163), [181](#_page181), [197](#_page197)

«Моцарт и Сальери» А. С Пушкина [136](#_page136), [235](#_page235), [239](#_page239), [240](#_page240), [245](#_page245) – [247](#_page247), [252](#_page252), [305](#_page305)

«Мысль» Л. Н. Андреева [178](#_page178), [182](#_page182), [183](#_page183), [195](#_page195), [201](#_page201) – [203](#_page203), [206](#_page206), [233](#_page233), [234](#_page234), [248](#_page248)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [31](#_page031) – [33](#_page033), [46](#_page046), [288](#_page288), [292](#_page292)

«На дне» М. Горького [71](#_page071), [170](#_page170), [189](#_page189), [202](#_page202), [206](#_page206), [257](#_page257), [261](#_page261)

«Нахлебник» И. С. Тургенева [133](#_page133)

«Не убий» Л. Н. Андреева [182](#_page182)

«Николай Ставрогин» («Бесы») по Ф. М. Достоевскому [94](#_page094), [170](#_page170), [171](#_page171), [175](#_page175), [182](#_page182) – [188](#_page188), [190](#_page190), [192](#_page192) – [195](#_page195), [201](#_page201), [202](#_page202)

«Обрыв» по И. А. Гончарову [170](#_page170), [172](#_page172), [175](#_page175)

«Осенние скрипки» И. Д. Сургучева [204](#_page204), [205](#_page205), [234](#_page234), [240](#_page240), [248](#_page248), [249](#_page249), [255](#_page255)

«Отелло» У. Шекспира [34](#_page034), [303](#_page303)

«Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина [250](#_page250)

«Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка [43](#_page043)

«Пер Гюнт» Г. Ибсена [36](#_page036), [49](#_page049), [50](#_page050), [150](#_page150) – [159](#_page159), [167](#_page167)

«Песнь Судьбы» А. А. Блока [180](#_page180)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина [232](#_page232), [235](#_page235), [237](#_page237) – [239](#_page239)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [170](#_page170), [301](#_page301)

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [291](#_page291)

«Праздник мира» Г. Гауптмана [210](#_page210)

«Привидения» Г. Ибсена [27](#_page027)

«Провинциалка» И. С. Тургенева [72](#_page072), [110](#_page110), [133](#_page133), [134](#_page134), [136](#_page136), [150](#_page150), [288](#_page288)

«Псковитянка» Л. А. Мея [169](#_page169)

«Пугачевщина» К. А. Тренева [316](#_page316)

«Ревизор» Н. В. Гоголя, [12](#_page012), [37](#_page037), [146](#_page146), [170](#_page170), [191](#_page191)

«Роза и Крест» А. А. Блока [180](#_page180), [181](#_page181), [258](#_page258), [259](#_page259), [269](#_page269), [277](#_page277), [280](#_page280), [286](#_page286), [288](#_page288), [289](#_page289), [293](#_page293), [307](#_page307) – [316](#_page316)

«Романтики» Д. С. Мережковского [177](#_page177), [254](#_page254), [259](#_page259), [262](#_page262) – [264](#_page264), [266](#_page266)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена [31](#_page031), [259](#_page259), [262](#_page262)

«Самоуправцы» А. Ф. Писемского [291](#_page291)

«Самсон в оковах» Л. Н. Андреева [227](#_page227), [234](#_page234), [235](#_page235), [247](#_page247), [248](#_page248), [257](#_page257), [258](#_page258)

«Свадьба Фигаро» («Безумный день, или Женитьба Фигаро») П.‑О. Бомарше [171](#_page171), [172](#_page172)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу [210](#_page210), [211](#_page211), [216](#_page216), [217](#_page217)

«Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому [94](#_page094), [137](#_page137), [170](#_page170), [258](#_page258), [269](#_page269), [280](#_page280) – [282](#_page282), [284](#_page284) – [295](#_page295), [297](#_page297) – [302](#_page302), [304](#_page304) – [307](#_page307), [311](#_page311), [316](#_page316)

«Синяя птица» М. Метерлинка [24](#_page024), [168](#_page168)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [195](#_page195), [205](#_page205) – [207](#_page207), [210](#_page210), [233](#_page233)

«Снегурочка» А. Н. Островского [202](#_page202)

«Собачий вальс» Л. Н. Андреева [182](#_page182)

«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира [49](#_page049), [169](#_page169)

«Стены» С. А. Найденова [31](#_page031)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера [150](#_page150) – [152](#_page152), [157](#_page157), [159](#_page159) – [161](#_page161)

«Том Сойер» по М. Твену [259](#_page259)

«Трактирщица» («Хозяйка гостиницы») К. Гольдони [136](#_page136), [163](#_page163), [171](#_page171), [172](#_page172), [175](#_page175), [176](#_page176), [178](#_page178), [183](#_page183), [186](#_page186), [195](#_page195) – [197](#_page197), [199](#_page199) – [201](#_page201), [212](#_page212), [218](#_page218), [233](#_page233), [255](#_page255), [288](#_page288)

«Три сестры» А. П. Чехова [115](#_page115), [157](#_page157), [178](#_page178), [213](#_page213), [219](#_page219), [288](#_page288)

«У жизни в лапах» К. Гамсуна [36](#_page036), [66](#_page066), [90](#_page090), [93](#_page093), [95](#_page095), [99](#_page099)

«Узор из роз» Ф. К. Сологуба [177](#_page177)

«Укрощение строптивой» У. Шекспира [49](#_page049)

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова [291](#_page291)

«У царских врат» К. Гамсуна [9](#_page009), [28](#_page028), [31](#_page031)

«Фауст», И.‑В. Гете, [48](#_page048)

«Флорентийская трагедия» О. Уайльда [259](#_page259), [262](#_page262)

«Фома» по «Селу Степанчикову» Ф. М. Достоевского [281](#_page281), [301](#_page301)

«Франческа да Римини» Г. Д’Аннунцио [309](#_page309)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [157](#_page157), [168](#_page168), [202](#_page202), [257](#_page257), [305](#_page305)

«Царь Эдип» Софокла [98](#_page098), [169](#_page169), [257](#_page257)

«Чайка» А. П. Чехова [11](#_page011), [73](#_page073), [211](#_page211), [286](#_page286), [288](#_page288)

«Эллида» («Женщина с моря») Г. Ибсена [17](#_page017), [18](#_page018), [31](#_page031), [73](#_page073), [127](#_page127), [128](#_page128)

«Эльга» Г. Гауптмана [171](#_page171)

«Юлиан» — см. [«Кесарь и Галилеянин» Г. Ибсена](#_Tosh0005068)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [37](#_page037), [97](#_page097), [168](#_page168)

1. Принято считать, что Станиславский работал над темой «Трех направлений в искусстве» с 1909 года по конец 20‑х годов. Но есть свидетельство в его письме от марта 1930 года к Л. Я. Гуревич, что он собирался завершить тему в пятой книге своих теоретических сочинений. На обороте листа одной из рукописей имеется принципиальная запись Станиславского. В ней он дает схему своего противостояния новейшим направлениям режиссуры русского театра XX века. Он пишет: «Моя борьба с Немировичем — борьба литературного с действенным театр[ом]; с Ком[иссаржевским] — борьба с театром художника; борьба с Таиров[ым] — борьба с компилятором. Бывала борьба с театральным театром, с традиционным театром (Малый); с теоретическим театром (Мейерхольд)» (КС № 1510, л. 15 об.). [↑](#footnote-ref-2)
2. Станиславский еще раз, но как-то неотчетливо попытается вернуть Санина в Художественный театр в декабре 1912 года. Из этого тоже ничего не выйдет. Санин вернется на короткое время в 1917 году, но будет это при иных обстоятельствах и в другую эпоху. [↑](#footnote-ref-3)
3. Владевший подлинником этого письма А. А. Ставрогин датировал его 1910 годом, но три сохранившихся письма самого Комиссаржевского к Станиславскому о возможном переходе в Художественный театр относятся к весне и лету 1914 года. [↑](#footnote-ref-4)
4. Об этом эпизоде их прошлого Немирович-Данченко рассказывал историку Художественного театра Н. Н. Чушкину. В его книге «Гамлет — Качалов. Из сценической истории “Гамлета” Шекспира» (М., «Искусство», 1966) проанализирован весь документальный материал о предполагаемом образе Гамлета в толковании Станиславского-актера. Н. Н. Чушкин пришел к выводу: «Вряд ли он сам мог идеально воплотить тот образ, который ясно видел “очами своей души”. Но в его замысле Гамлет был новым, особенным, стоящим вне привычной театральной традиции» (с. 32). [↑](#footnote-ref-5)
5. граду и миру *(латин.)*. [↑](#footnote-ref-6)
6. Экземпляр инсценировки был получен в Петербурге цензурой 26 сентября 1910 года и разрешен к исполнению 6 октября 1910 года — за шесть дней До премьеры. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Может быть, я неправильно выразилась, ну Вы поставьте подходящее слово», — примеч. М. П. Лилиной в ее письме к В. И. Качалову. [↑](#footnote-ref-8)
8. Вероятно, они заставили Станиславского задуматься о том, что он может прослыть покровителем карьеры Гзовской в МХТ, и он разграничил свое участие в ее судьбе: «Я не берусь проводить и устраивать Гзовскую. Только художественная сторона» (КС‑9, т. 5, кн. 1, с. 552). [↑](#footnote-ref-9)
9. В записной книжке Немировича-Данченко за 1936 год сказано: «Если книга будет переиздаваться, то прибавить “Достоевский”» (Н‑Д № 7975, л. 30 об.). Однако в переиздании 1938 года это не было исполнено. [↑](#footnote-ref-10)
10. Как это понимали в Художественном театре, можно представить из объяснения Лужского, который считал, что Марджанов «все-таки еще наивный режиссер». После первого чтения Лужским роли Федора Павловича Карамазова он сказал, что «сцена почти готова». Как ни приятно было Лужскому, но он-то знал, что сцены еще нет и что Марджанов купился на его «приемчики» (Дневник Лужского, А № 529, л. 4 об.). [↑](#footnote-ref-11)
11. С некоторыми идеями Г. Фукса Станиславский мог быть знаком по публикации перевода его рукописи «Принципы Мюнхенского “Театра художников”» в «Ежегоднике Императорских театров» в 1909 году. [↑](#footnote-ref-12)
12. Это было третье чтение Немировичем-Данченко записок Станиславского. Два предыдущих состоялись во время репетиций «Братьев Карамазовых» и в начале февраля 1911 года. Оба раза в отсутствии Станиславского в Москве, который не торопился давать их ему на прочтение. Но вышло неловко: Немирович-Данченко узнал о списке записавшихся на чтение. Тогда Лилина попросила у Станиславского разрешение дать ему свой экземпляр. [↑](#footnote-ref-13)
13. Немирович-Данченко собирался ставить пьесу Ибсена «Эллида» («Женщина с моря») с М. Н. Германовой в главной роли в 1909 году, а Станиславский еще в 1907 году предлагал на эту роль О. В. Гзовскую. [↑](#footnote-ref-14)
14. Станиславский изменил свои материальные отношения с театром. Отсутствие в сезоне 1910/11 года не только в делах театра, но и фабрики заставили его быть осмотрительнее в тратах. Он пожелал, чтобы театр впредь возмещал ему до сего времени лично производимые им доплаты за работу помощников. Он платил Сулержицкому, Вахтангову, Волькенштейну, Гзовской. Также он хотел упорядочить вознаграждение за свой актерский труд, если он превышает четыре выступления в неделю. [↑](#footnote-ref-15)
15. А. Дикий в «Повести о театральной юности» (с. 214 – 215) писал, что Станиславский из скромности и благородства «упорно отрицал» ходившую «версию» о снятии им Студии на «личные деньги». Оказывается, Станиславский «упорно» говорил правду. В это время он уже не хотел терять материально, как в 1905 году при организации Театра-Студии на Поварской. Закрытие Театра-Студии одарило его горьким опытом отсутствия великодушия в артистах, стребовавших с него больше того, на что имели моральное право. «Узнал же я актеров в момент ликвидации! — писал он. — Ну нация!.. Почистили они меня!.. Буду помнить!» (КС‑9, т. 7, с. 610). [↑](#footnote-ref-16)
16. Здесь речь идет о снятии первого помещения для Студии, которое было запрещено пожарными весной 1913 года. В июле Станиславский поставил Немировича-Данченко в известность, что Студия вынуждена искать другое пристанище, между тем как в ее прежнем помещении была обещана мастерская для Бенуа. «Вспомнив о Бенуа, я счел долгом Вам написать, чтобы не сломать неожиданно Ваших планов, — писал Станиславский и делал далее весьма существенную оговорку, рисующую “охлаждение” сотрудничества по студийному вопросу. — Это единственная цель письма, и очень прошу не объяснять его иначе». Все лето он провел в поисках помещения, а найдя его на Тверской площади в доме Варгина, оформлял его аренду и планировал переоборудование. В письме к Лилиной 31 августа 1913 года Станиславский ликовал: «Студия строится — помещение роскошное, оживление и полная вера в дело» (КС‑8, т. 7, с. 580, 586). [↑](#footnote-ref-17)
17. Школа Немировича-Данченко никогда не могла бы соревноваться со Студией по составу. В ней Немирович-Данченко отмечал заслуги в педагогической области Лаврентьева, Лужского, Германовой, Барановской, но никто из них не мог быть театральным лидером. [↑](#footnote-ref-18)
18. Возможно, Станиславский в конце концов примирился с пьесой, убежденный исполнителями, игрой которых, по словам Немировича-Данченко, он «самым бескорыстным и искренним образом» восхищался (ИП, т. 2, с. 127). [↑](#footnote-ref-19)
19. «Император Юлиан», вторая часть драмы Г. Ибсена «Кесарь и Галилеянин». Вопрос об ее постановке поднимался уже в 1907 и 1908 годах. [↑](#footnote-ref-20)
20. с пением и танцами *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-21)
21. он — Немирович-Данченко. [↑](#footnote-ref-22)
22. Осенью 1914 года Гзовская вернулась на разовые спектакли, а с лета 1915 года опять вошла в труппу. [↑](#footnote-ref-23)
23. 24 ноября 1914 года «Сверчок на печи» по Диккенсу стал четвертой премьерой Студии после «Гибели “Надежды”» Гейерманса, «Праздника мира» Гауптмана и «Калик перехожих» Волькенштейна. Уже не только Москва, но и Петроград стали поклонниками Студии. Из писавших тогда о «Сверчке», пожалуй, один Н. Эфрос противился распространившемуся мнению, что Студия своими успехами начинает затмевать Художественный театр. Он подчеркивал, что она все-таки представляет собой лишь творческий побег этого театра. Другие расценили «Сверчка на печи» как наиболее полное выражение искусства сценической правды, провозглашенное Станиславским в Студии. Спектакль считали лучшим не только в сезоне, но и постановкой «исключительной в жизни Москвы за целый ряд последних лет» («Московский листок», 5 декабря 1914). П. А. Марков в «Книге воспоминаний» рассказывал, как Первая студия вошла в жизнь его театрального поколения, с новой силой возродив черты искусства, которые сам Художественный театр начал утрачивать, особенно — «аромат интимности» (Книга воспоминаний. М., «Искусство», 1983, с. 78). [↑](#footnote-ref-24)
24. Потом девятнадцатую репетицию «Пира во время чумы» Бенуа отдаст рассказу о первоисточниках: «Дневнику чумного года» Д. Дефо, где описана лондонская чума 1665 года, и «Городу чумы» У. Вильсона. [↑](#footnote-ref-25)
25. Такой тактический шаг Бенуа предпринимал не впервые. В 1907 году, когда у него появились трения с Дирекцией императорских театров при постановке балета «Павильон Армиды», движимый «чувством какого-то долга перед собственным “детищем”, он написал статью “в форме” разговора с сотрудником газеты», которая и была опубликована немедленно в «Петербургской газете» (*Бенуа А*. Мои воспоминания. В 5‑ти кн. Кн. 4‑я и 5‑я. М., «Наука», 1990, с. 467). [↑](#footnote-ref-26)
26. Договор о продаже прав на Московский Художественный театр Станиславский и Немирович-Данченко заключили с Кооперативным Товариществом МХТ 5 декабря 1917 года (ВЖ № 2235). [↑](#footnote-ref-27)
27. В. Г. Гайдаров в книге «В театре и в кино» (М., «Искусство», 1966, с. 31) писал, что Массалитинов в качестве дублера появился «через день-два» после неудачной для Станиславского репетиции, на которой происходила примерка париков. Станиславский никак не мог подобрать подходящий к образу. Дневник репетиций «Села Степанчикова» этот факт не подтверждает.

    Кроме того, Гайдаров считал эту репетицию той самой, когда Станиславский отказался от роли Ростанева после тщетных попыток начать свою сцену: «Наконец, Станиславский неожиданно и сильно хлестнул нагайкой по столу, на котором еще несколько минут назад лежали парики, громко крикнул: “Не могу! Занавес!”, повернулся и пошел прочь со сцены». О присутствии при этом в зале Немировича-Данченко Гайдаров не упоминает вовсе. Такой внезапный волевой поступок Станиславского также не подтверждается ни документами, ни другими мемуаристами. [↑](#footnote-ref-28)
28. Из сопоставления этого факта с воспоминаниями В. Г. Гайдарова следует, что Станиславский сравнивал Ростанева не с тем царем, с каким ждали. Гайдаров объяснял неудачу Станиславского: он не мог расстаться со своим Ростаневым и не захотел сыграть «Ростанева — Романова». Между тем, по его мнению, «определенная направленность спектакля против режима Николая II была ясна. <…> Персонажи будущего спектакля невольно ассоциировались с живыми фигурами того времени: Ростанев — с безвольным Николаем II, мать его, генеральша — с властной царицей-иностранкой Александрой Федоровной, а Фома Опискин — с Гришкой Распутиным <…>» («В театре и в кино», с. 29).

    Действительно, Станиславский в связи с ролью Фомы упоминал об юродивом Корейше, Иоанне Кронштадтском и Распутине. Однако здесь им руководила не политизированность или стремление к злободневности, а желание помочь Москвину опереться на реальные характеры и отношения. Вскоре Станиславский в том же духе станет пользоваться примерами из современной политической жизни при постановке «Каина» Байрона. [↑](#footnote-ref-29)
29. Имена К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в качестве режиссеров «Села Степанчикова» в премьерной программе и афише не указаны. [↑](#footnote-ref-30)
30. В письме к Немировичу-Данченко 18 октября 1916 года Добужинский упоминал о своей работе над «Игрой о Робене и Марион» в 1907 году в Старинном театре и о «Франческе да Римини» в Театре Комиссаржевской в 1908 году. [↑](#footnote-ref-31)
31. Добужинский в двух вариантах своих воспоминаний («Воспоминания». М., «Наука», 1987 и «Встречи с писателями и поэтами» — «Воспоминания о серебряном веке». М., «Республика», 1993) пишет, что событие произошло во время генеральной репетиции «накануне Октябрьской революции», что «тут наступила Октябрьская революция». Однако сопоставление всех фактов на основании архивных документов доказывает, что указанную дату нельзя понимать буквально, как октябрь 1917 года. Добужинский писал о кануне нового политического периода в жизни страны. [↑](#footnote-ref-32)
32. Публикации ранее неопубликованных писем Станиславского см. в томе 8 выходящего 9‑томного собрания его сочинений. [↑](#footnote-ref-33)