**У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века: Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии** / Ред. кол.: С. В. Владимиров, Ю. К. Герасимов, Н. В. Зайцев, Л. П. Климова, М. Н. Любомудров. Л., 1976. 336 с.

От редколлегии 3 [Читать](#_TOC150931042)

*Ю. К. Герасимов.* Введение 5 [Читать](#_TOC150931043)

*С. В. Владимиров*. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры 13 [Читать](#_TOC150931044)

*Л. П. Климова*. Режиссерская реформа Московского Художественного театра 61 [Читать](#_TOC150931045)

*П. П. Громов*. Ранняя режиссура Вс. Э. Мейерхольда 138 [Читать](#_TOC150931046)

*М. Н. Любомудров*.  
Ф. Ф. Комиссаржевский — режиссер и теоретик сцены 181 [Читать](#_TOC150931047)

*М. Н. Любомудров*. Театральная молодость А. Я. Таирова 224 [Читать](#_TOC150931048)

*М. Н. Любомудров*.  
Роль К. А. Марджанова в исканиях русской сцены 272 [Читать](#_TOC150931049)

*Ю. А. Смирнов-Несвицкий*. Ранний Вахтангов 290 [Читать](#_TOC150931050)

Указатель репертуара *(Сост. М. М. Кралин)* 322 [Читать](#_TOC150931052)

Указатель имен *(Сост. М. М. Кралин)* 326 [Читать](#_TOC150931053)

Sammary 333 [Читать](#_TOC150931054)

Краткие сведения об авторах 334 [Читать](#_TOC150931051)

# **{****3}** От редколлегии

Предлагаемые «Очерки» посвящены малоизученной теме: возникновению в недрах русского сценического искусства принципиально нового художественного творчества — режиссерского — и становлению режиссуры в конце XIX – начале XX века как системы одновременно технологической, методологической, эстетической и, в конечном счете, идеологической, мировоззренческой.

В «Очерках», построенных на свежем или взятом в новом аспекте материале, рассматриваются основные процессы и закономерности утверждавшегося режиссерского искусства, его специфика. Особенности творчества его корифеев и мастеров — Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Комиссаржевского, Таирова, Вахтангова — выявляются при анализе узловых проблем режиссерского театра (театральный синтез, взаимоотношения режиссера с драматургом, актером, художником и пр.) и конкретных постановок.

Изучение теории и практики ранней режиссуры способствует более глубокому пониманию реального идейно-эстетического содержания режиссерской реформации, преобразившей русскую сцену в те годы, которые, по характеристике В. И. Ленина, были периодом подготовки пролетарской революции в России.

Наследие великой русской культуры продолжает оставаться объектом напряженной идеологической борьбы и полемики. Особый интерес вызывает предреволюционная эпоха. Она отмечена достижениями реалистического режиссерского искусства, имевшими мировое значение, и возникновением враждебных реализму декадентско-модернистских течений и тенденций. Несовместимый с реалистической эстетикой модернистский театр в чистом виде возникал в России лишь от случая к случаю. Даже те режиссеры, которые с порога отрицали сценический реализм, на деле были постоянно вынуждены проводить свои эксперименты на его «твердой почве», искать с ним «синтеза», компромисса. Поэтому все ценное в творчестве режиссеров, причастных к модернизму, стало по праву достоянием реалистического театра.

Актуальность сборника состоит в том, что в нем расширяются и уточняются существующие представления по принципиально важным вопросам истории русской режиссуры, конкретно доказывается, что качественный скачок режиссуры от ремесла к творчеству, от подсобного — к главенствующему {4} положению в театре есть завоевание высокоразвитого реалистического искусства. Плеяда режиссеров рассматриваемого времени представлена в сборнике неполно. Но и в таком составе очерки о раннем творчестве основоположников и мастеров режиссуры освещают сложный процесс ее утверждения, вскрывают истоки многообразия путей ее развития в эпоху пролетарского освободительного движения в России.

Название «У истоков режиссуры» раскрывается в сборнике в нескольких смыслах: в генетическом, относящемся к происхождению и становлению режиссуры, и в конкретно биографическом, как раннее творчество режиссеров. Подразумевается и то, что их творчество во многом остается живым источником, питающим наше советское режиссерское искусство. Так, Вахтангов, который относился уже к третьему поколению режиссеров, ныне тоже является «истоком», как и его великие учителя.

Редколлегия сочла возможным сохранить некоторые расхождения между отдельными авторами в толковании и оценке ряда явлений, относящихся, по преимуществу, к «Условному театру», к тем вопросам, по которым наше театроведение еще не обрело единого убедительного мнения.

По своей тематике и проблемам книга предваряет трехтомное исследование «Очерки истории русской советской режиссуры» (1917 – 1977), над которым работают сотрудники сектора театра научно-исследовательского отдела ЛГИТМиК и первый том которого (1917 – 1932) подготовлен к печати.

# **{****5}** Введение

Ныне идейно-эстетическая роль режиссера в театре настолько важна, что вопрос о том, нужен он или не нужен, может показаться праздным, если не странным. А между тем, всего лишь 60 – 70 лет тому назад (срок в истории театра небольшой) серьезнейшие споры о режиссере сотрясали всю театральную общественность России. Многие актеры, драматурги и критики крайне осторожно, а то и враждебно относились к усилению роли режиссера в театре.

А. Блок, признательный Вс. Мейерхольду за «идеальное воплощение» своей драмы «Балаганчик», в статье «О театре» (1908), отмеченной зрелостью демократических и гражданских позиций, писал: «Возвышение режиссера произошло по причинам совершенно понятным, но вполне отрицательным: во-первых, автор махнул рукой на театр, перестал ждать от него воплощения своих идей и разучился театральному делу; во-вторых, актер потерял живую душу, стал лживой героической куклой, которая переносима лишь тогда, когда ее держит на золотой цепи сведущий и трезвый человек»[[1]](#footnote-2).

Для М. Волошина усиление режиссера было симптомом театрального кризиса[[2]](#footnote-3).

Хорошо известны страстные выступления А. Кугеля против режиссера — «аспида», губящего театр.

Особенно много осуждающих слов было произнесено о режиссерах, притязавших на индивидуалистическое «самовыражение» за счет актера. Режиссер-декадент в изображении знаниевца О. Дымова — «отвратительный ларв с красными от чужой крови губами». «Режиссерскую оторванность от корней жизни, от чувства правды и от автора» он сравнивал также с существованием разорванного организма — хищного присоска каракатицы, который может плавать самостоятельно[[3]](#footnote-4).

М. Горький, осмысляя в начале 20‑х годов многочисленные новаторские теории театра, приходил к выводу, что «новое в этих теориях всегда одно: театр должен быть местом для упражнения режиссеров в остроумии и прокрустовым ложем для талантливых актеров… Мне думается, — развивал он свое мнение о режиссере вообще, — что фантазия автора в связи с талантом актера всегда даст зрителю {6} значительно больше, чем остроумные ухищрения десятка режиссеров»[[4]](#footnote-5).

Видные имена, разные и подчас весьма серьезные доводы… Одно их перечисление заняло бы много страниц. Причем оппонентов режиссерского театра никак невозможно счесть лишь театральными консерваторами и рутинерами. В рассуждениях об «узурпаторстве» режиссеров была частная правда. Но уже Кугель признавал, что режиссер — это «подать, которую платит несовершенство актера», что в условиях дезинтеграции личности историческая роль режиссера состояла не в «выедании» актера, а в его восполнении. Быстрое и для многих современников необъяснимое развитие режиссерского театра отвечало насущным потребностям русской сцены и было подготовлено как ходом стихийного театрального процесса, так и сознательной целеустремленной деятельностью практиков и теоретиков театра. Среди них особенно выделялись будущие создатели Московского Художественного театра — К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко.

Весьма показателен и тот факт, что режиссерское искусство вызывалось к жизни не только на драматической сцене, но и на оперной. Например, деятельность С. И. Мамонтова в Русской частной опере была, помимо всего, также и режиссерской[[5]](#footnote-6).

Успех молодого Художественного театра в самых передовых общественных кругах говорил о том, что новаторские принципы реалистической режиссуры ими приняты и одобрены. Прежде всего ценилось художественное единство спектакля, его идейная определенность. В новом типе ансамбля справедливо видели торжество коллективистского начала, противопоставленного «самодержавству» премьеров и примадонн.

Режиссура как специфический тип художественного мышления и творчества исследована в своих истоках С. В. Владимировым в открывающем сборник очерке «Об исторических предпосылках возникновения режиссуры». Автор на большом историческом материале впервые выявляет присущие театру элементы режиссерского искусства в «саморежиссуре» актеров-корифеев, в постановочной деятельности драматургов, рассматривает, что представлял собой режиссер на разных этапах жизни русского театра домхатовской эпохи, какие факторы и процессы способствовали увеличению потребностей в режиссуре и возникновению новых ее элементов. В очерке прослеживается, как в соответствии с закономерностями театрального развития областью режиссуры {7} все более становились внутрисценические связи; поднят вопрос о режиссуре как личностном начале нового театра.

Очерк о зарождении искусства режиссуры (в современном понятии этого термина) вплотную подводит к двум следующим очеркам: о сущности режиссерской реформы Московского Художественного театра и о ранней режиссерской деятельности Мейерхольда. Режиссерский «взрыв», произошедший в МХТ, был вызван к жизни столкновением двух противодействующих сил внутри театрального процесса: силы инерции, застоя, упадка и — поступательной силы развития. В этой острокризисной ситуации, в которой оказался русский театр к концу XIX столетия, и возник в цельном и суверенном виде осознавший себя институт режиссуры. Перед ним стояла историческая задача общекультурной важности: поднять театр на тот высочайший в мире философско-эстетический уровень, который был достигнут великой русской литературой, создать новую театральность, опирающуюся на духовный опыт современного человека и способную изображать его в тонких и многообразных связях с обществом и миром.

То, что МХТ явился первым в России подлинно режиссерским театром — на этом сходились его друзья и недруги. В определении же этого нового в сценическом творчестве феномена сразу возникли разногласия. Они продолжались и в течение последующих десятилетий.

Внешние признаки режиссерского театра — единая воля, подчиняющая себе всех самостоятельных дотоле творцов действия, спектакля, появление «репертуарной линии», воспитание всей труппы в единой исполнительской школе, актерский ансамбль и т. д. — были сразу же названы современниками. Но почему именно на рубеже XX века возник такой новый театр, связан ли он только с утверждением жизнеподобного, даже бытового искусства на сцене? — эти вопросы вызывали в критике ожесточенную полемику.

Эти вопросы освещены в статье Л. П. Климовой «Режиссерская реформа Московского Художественного театра». Основное внимание в ней, однако, уделено не выявлению стилевых особенностей творчества К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Автора занимают идейные и общественные предпосылки появления театра нового типа и искусства реалистической режиссуры. В статье показывается, что новаторское искусство МХТ глубоко обусловлено изменением взгляда на взаимоотношения личности и общества, сменой героя в искусстве рубежа двух эпох.

Борьба за правду на сцене, борьба против театральной лжи и трафаретов, всяческих окостеневших канонов, провозглашенная Станиславским и Немировичем-Данченко, означала, прежде всего, отрицание условно-театрального героя и замену его образом современника, чьи мысли, чувства {8} и надежды находили отклик у передовой зрителя. А это внутреннее единение сцены и зала позволяло, в свою очередь, режиссуре улавливать и выражать то особое предгрозовое состояние, в котором жило русское общество на пороге первой русской революции. Именно поэтому так плодотворен оказался союз Станиславского и Немировича-Данченко с Чеховым и Горьким.

Новые представления о герое, углубленный взгляд на нравственные обязательства личности перед обществом определили важнейшую новаторскую черту режиссуры МХТ — неуклонное воспитание труппы как коллектива единомышленников в вопросах искусства и восприятия действительности. Театр обретал качества, неведомые ему доселе. Эта же общественная и духовно активная суть режиссуры МХТ предопределила решительное обновление актерского искусства и всех сценических выразительных средств, направила поиски Станиславского в область психологии актерского творчества при работе над «Системой».

Автор статьи всем ходом своих рассуждений отвергает мысль, что отдельный режиссерский прием может рассматриваться как нечто самоценное и неизменное в идейно-эстетическом смысле. Искусство режиссуры МХТ, как доказывается в исследовании, было рождено прежде всего настойчивым требованием времени сделать театр более чутким и тонким выразителем самых важных, глубинных процессов в жизни России, в недрах которой зрела революция.

Чрезвычайно существенно, что русская режиссура утверждалась в период кризисного состояния театра. Если МХТ преодолевал его, опираясь на гениальные открытия Л. Толстого, Чехова, М. Горького, Достоевского, то символистско-декадентская мысль связывала обновление театра с индивидуализмом, мистикой, эстетизмом, с репертуаром и сценическими идеями западноевропейского модернизма. Все это в той или иной мере придавало деятельности причастных к модернизму русских режиссеров особые качества, свойства, о чем говорится в других очерках сборника.

В то же время несомненно, что творчески сильные и честные художники, прорываясь сквозь паутину модных идеалистических концепций, приближались к правде народной жизни. Идеи социализма, дело революции, конкретные события огромной важности, свидетелями которых они являлись, оказывали на них сильное влияние. Оно проявлялось в разных формах: реже в прямой, чаще — в мистифицированной. Идея соборности, «хорового действа», слияния сцены со зрителем, театрального синтеза, неистовое новаторство — сопрягались с идеями обновления человека, общества, мира. Анархо-нигилистические устремления существовали в сложном сплаве с революционными, индивидуалистические — с демократическими.

{9} Статья П. П. Громова «Ранняя режиссура Вс. Э. Мейерхольда»[[6]](#footnote-7) как раз и отмечена поисками позитивных ценностей в спорном творчестве молодого режиссера. В статье показывается неразрывная связь новых, провозглашенных Мейерхольдом режиссерских принципов с его мировосприятием, с его представлениями о месте и роли человека в мире, личности в обществе.

Возникая на разной идейно-эстетической почве, по-разному решая вопрос отношения искусства к действительности, режиссура создавала разные типы и модификации. Кроме принадлежности к художественному направлению, режиссура, вступая в разные взаимоотношения со своим «материалом» — актерами и пьесой, знала различия в методе и стиле. Принято рассматривать режиссуру начала XX века как антагонистическое, некоторыми же авторами — как диалектическое противостояние и взаимовлияние двух важнейших ее течений: жизнеподобного мхатовского и «условного» мейерхольдовского. История театра, а еще более — театрального сознания дает основание для такого «дуализма».

Однако изучение режиссерского искусства неизбежно приводит к мысли, что деятельность Станиславского — Немировича-Данченко и Мейерхольда не исчерпывала всех возможностей режиссуры, не покрывала всех областей режиссерского театра. На просторах русской сцены начала нашего века относительно свободно и независимо размещались такие своеобычные режиссеры, как А. П. Ленский, Н. Синельников, Е. Карпов, Ф. Комиссаржевский, Н. Евреинов, А. Таиров, К. Марджанов, П. Гайдебуров и др.

В очерках М. Н. Любомудрова о Ф. Комиссаржевском, А. Таирове и К. Марджанове творчество названных режиссеров, особенно двух первых, предстает как вполне самобытное, выражающее определенные и весьма значительные течения внутри русского сценического искусства. Становится очевидной несостоятельность предвзятого и до сих пор бытующего представления о том, что режиссеры «новые», в конце концов, все до единого — режиссеры-компиляторы, порождены Мейерхольдом эпохи первого его сезона в театре Комиссаржевской. Но родства не помнят[[7]](#footnote-8). М. Н. Любомудров рассматривает развитие режиссуры в условиях борьбы между реалистическим направлением и модернистскими тенденциями внутри театра. Исследуя творчество режиссеров, относящихся к следующей волне театральной реформации, вызревавшей в период между двумя революциями, автор очерков-портретов выявляет как позитивные {10} моменты, так и издержки поисков. Он показывает, что сценическая культура развивалась в сложных формах и судьбы художников заключают в себе немало противоречий.

В театроведческой литературе имя Ф. Ф. Комиссаржевского долгие годы обходили молчанием. Иногда в кратких упоминаниях писали о нем как о малосамостоятельном режиссере с декадентскими устремлениями. В очерке «Ф. Ф. Комиссаржевский — режиссер и теоретик сцены» восстанавливается его видная роль в истории русского театра. Творчество режиссера, особенно на первом этапе, было подвержено влиянию символистской эстетики. Но самобытность его искусства определялась мечтой о театре «под знаком философии», пронизанном романтическим и героическим пафосом. Автор прослеживает эволюцию взглядов Комиссаржевского, развитие его сценической практики, в которой режиссерские принципы связывались с задачей идейного обновления театра. Этапами этой работы явились спектакли, которые автор анализирует подробнее, чем другие: «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Фауст», «Идиот», «Скверный анекдот», «Дмитрий Донской».

Как доказывает автор статьи, Комиссаржевскому в значительной мере удалось изжить отвлеченно-стилизаторские и мистические тенденции, свойственные ему в пору работы в театре В. Ф. Комиссаржевской. Стремясь к театру «духовных синтезов», он выступал против «механизирования» искусства, против самодовлеющих эстетских экспериментов модернистской сцены. Убеждения режиссера характеризовались его словами, которые процитированы в очерке: «Русский театр должен быть углублен, идеен, как углублена и идейна русская литература и настоящий русский человек».

Показывая Комиссаржевского в историко-театральном контексте эпохи, автор очерка прослеживает истоки его эстетических взглядов, в которых боролись и взаимодействовали две тенденции: идущая от символистского театра и от реалистической щепкинской традиции, продолженной в искусстве МХТ. Искания Комиссаржевского в некоторых важных моментах сближались с поисками МХТ. Вместе с тем, автор указывает и на его сродство и перекличку с театральными взглядами А. Блока.

В очерке отмечается многообразие творческой деятельности Комиссаржевского: режиссера, теоретика театра, сценографа, театрального педагога, критика, переводчика.

Комиссаржевский был одним из первых теоретиков режиссуры эпохи театральной реформации. Его книги «Театральные прелюдии», «Творчество актера и теория Станиславского», а также некоторые статьи явились ощутимым вкладом в разработку методологических проблем режиссуры, актерского искусства, театральной декорации. Вот почему особое место в очерке отведено Комиссаржевскому-теоретику.

{11} Вклад Комиссаржевского в развитие русской сцены, его роль в театральной реформации начала XX века весьма существенны. В исканиях тогдашней режиссуры имя Комиссаржевского можно поставить сразу вслед за именами Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда.

В очерке «Театральная молодость А. Я. Таирова» подробно освещен первый этап его творчества, проходивший под знаком эстетизма и романтизма. Автор очерка показывает своеобразие таировских спектаклей, в которых пафос романтического жизнеутверждения сочетался с отвлеченностью проблематики, с утонченностью форм сценической условности. Раскрыта важность эстетических открытий, совершенных режиссером в спектаклях «Сакунтала», «Фамира Кифаред», «Саломея». Принципиально новым в этой статье является установленная автором связь таировского творчества с современными ему философскими обоснованиями эстетизма. Вскрыта генеалогия и природа теории и практики Таирова, которые, как полагает автор, невозможно оценивать однозначно. Театрократические декларации Таирова были вдохновлены надеждой воздействовать искусством сцены на жизнь общества. Мировоззренческие и эстетические противоречия Таирова, как доказывается в очерке, явились следствием кризисного сознания, типичного для многих представителей либеральной художественной интеллигенции того времени.

Очерк «Роль К. А. Марджанова в исканиях русской сцены» также посвящен раннему периоду творчества этого своеобразного режиссера. Автор прослеживает его путь от ученического эклектизма, внешне понятой идеи театрального синтеза к искусству романтического жизнеутверждения.

При многообразии функций режиссуры, возникавших при установлении как новых связей театра с усложнявшейся социальной и эстетической действительностью, так и новых внутрисценических отношений, жизнеспособному передовому театру были потребны режиссеры разной «специализации», которые могли бы объединить актеров на общественно-идейной, эстетической, этической, профессионально-технической и других основах. Показательно, что для возникновения МХТ потребовалось сотрудничество двух, причем талантливейших и по тем временам универсальных режиссеров. Они, в свою очередь, начинают привлекать к режиссуре в МХТ не только своих актеров (В. Лужский, А. Вишневский, А. Санин), но и бывших учеников, избравших иные пути (Вс. Мейерхольд), и «вольных художников» (А. Бенуа, К. Марджанов, Г. Крэг). Появляется Л. Сулержицкий — «нравственный человек». У живого театра, у такого мобильного его прообраза, как студия, не иссякала потребность в режиссерских новаторах и первопроходцах и способность их рождать. Е. Вахтангов принадлежит уже к следующей {12} волне режиссерской реформации. Его пример доказывает, что становление основных типов режиссуры было процессом не только широкого размаха, но и достаточно протяженным во времени.

В очерке «Ранний Вахтангов» Ю. А. Смирнов-Несвицкий уделяет много внимания биографии режиссера, особенностям его личности. Автор пытается проникнуть в напряженный, суровый и тревожный мир Вахтангова, осветить «лирические» истоки его самобытного творчества. Художник огромного темперамента, исключительной художественной интуиции, фантазии, чувства формы, Вахтангов оказался одним из выдающихся режиссеров-первооткрывателей, родоначальником определенной традиции мирового театра. Уже в годы, предшествовавшие Октябрю, в его творчестве проявилась одна важная и характерная для этого художника особенность — поиски человеческой духовной общности. Последняя тема и находится в центре очерка. Для Вахтангова это период, когда он только «начинается» и его натура обнаруживается скорее в глубоком интересе к «системе» Станиславского, чем в поисках собственных путей. Но уже тогда Вахтангов проявляется как талантливый актер, режиссер, духовный вождь тех художественных объединений, в которых он воплощал свое понимание студийности, отличавшееся, особенно в перспективе, от опыта и замысла Станиславского и Сулержицкого в этой области. Автор очерка видит в жизнеутверждающей приподнятости вахтанговского «преувеличения» существенную черту нового поэтического театра, уже заявлявшего о себе накануне великих революционных перемен.

Положение о множественности истоков и путей режиссерского искусства объединяет все очерки сборника. Эта множественность, обусловленная сложностью социального развития России и интенсивностью ее духовной жизни, обнаруживается в яркой самобытности, в разнообразии и богатстве режиссерского искусства. В нем с особой очевидностью проявилась творческая мощь русского театра.

О режиссере предшествовавшей эпохи Вл. И. Немирович-Данченко сказал: «Сие есть тайна». В ином, неироническом, смысле новый режиссер также остается в известной мере «тайной». В самой природе искусства режиссуры остается все же что-то неуловимое. Потому-то, думается, и возникают до сих пор разные — и все более или менее убедительные — объяснения причин утверждения института режиссуры, исторических задач, стоявших перед ней, и целей, которые она себе избирала.

*Ю. К. Герасимов*

# **{****13}** С. В. Владимиров Об исторических предпосылках возникновения режиссуры[[8]](#footnote-9)

В современном театре первенство режиссера практически не оспаривается. Однако его необходимость не так-то просто доказать в теоретико-эстетическом плане. Имея отношение к разным областям творчества, режиссер не представляет полностью ни одной из них.

Когда возникла режиссура? Откуда начинается ее история?

Как известно, участие в жизни театра специального лица, занимающегося организацией постановочного процесса и именуемого режиссером, не означает еще, что можно говорить о режиссуре. Тут полезно разграничить режиссуру и постановочное искусство. Последнее родилось вместе с театром. Профессионализация представителей постановочного дела происходила даже раньше, чем профессионализация актера. В античном театре постановочные функции осуществлялись драматургом, хоревтом и еще специальной группой ремесленников, руками которых создавалась и воспроизводилась вся вещественная обстановка сцены, запускался в действие механизм театра. Своих мастеров театральной постановки знают Средневековье и Ренессанс. Что же касается собственно режиссуры, то возникновение ее относится к более близким временам, хотя это не делает вопрос яснее.

Французские историки режиссуры называют точную дату ее рождения — 30 марта 1887 года[[9]](#footnote-10). В этот день состоялся первый спектакль «Свободного театра» А. Антуана. Немецкие исследователи связывают появление режиссуры с Мейнингенским и Байрейтским театрами, т. е. относят ее к концу 70‑х и к 80‑м годам прошлого столетия. В Англии реформа постановочного искусства относится к еще более ранним временам, хотя к режиссуре английские театры приходят значительно позже, чем в других странах Европы. {14} В России начало собственно режиссерского театра было положено открытием Московского Художественного театра в 1898 году.

## 1

«Само слово “режиссер”, — писал автор статьи “Роль режиссера в прошлом нашего театра”, — упоминается в первый раз при Елизавете Петровне и сначала касалось французской труппы, в русском же ему соответствовал “директор спектакля”»[[10]](#footnote-11).

В 1742 году впервые приезжает в Россию полная французская труппа, и слово «режиссер» входит в употребление. Но в отношении к должностному штату императорских трупп термин «режиссер» появляется значительно позже. Соответственно и режиссерские обязанности, даже в самом узком их понимании, далеко не сразу выделяются из общего управления или дирекции театра.

Высочайший указ об «учреждении русского для представления трагедий и комедий театра» от 30 августа 1756 года поручает дирекцию А. П. Сумарокову. Ему на первых порах и принадлежала роль организатора русского драматического театра и постановщика спектаклей.

Считается, что режиссерские обязанности по русской труппе выполняли также ведущие актеры. «Судя по газетным объявлениям, — пишет В. Н. Всеволодский-Гернгросс, — Ф. Волков и Дмитревский уже в 1757 году были активными помощниками Сумарокова по управлению театром и заведыванию труппой»[[11]](#footnote-12).

С уходом Сумарокова в отставку (1761) произошло полное разделение административного и творческого управления. В распоряжении о коронационных празднествах в Москве Ф. Г. Волков называется «первым актером», «первым комедиантом»[[12]](#footnote-13). Это означало не только соответствующее положение на сцене, но и обязанности режиссерского управления труппой. И не только в самих спектаклях. В печатном либретто уличного шествия-маскарада по случаю коронации «Торжествующая Минерва» говорится: «Изобретение и распоряжение маскарада Ф. Волкова»[[13]](#footnote-14). «Первый актер» был сочинителем плана шествий и постановщиком этого массового театрального действия.

Через дворцовое ведомство шли распоряжения о спектаклях для двора, велась переписка по финансовым вопросам, {15} но в деятельность труппы оно прямо не вмешивалось. Только в конце 1765 года Екатерина II поручает дирекцию В. И. Бибикову, вельможному актеру-любителю, драматургу, который мог вникать в существо театрального дела.

Утвержденный 13 октября 1766 года «Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям…» закреплял сложившуюся структуру театральных трупп. В русской и французской драматических труппах никаких административных или режиссерских должностей не предусматривалось. Кроме актеров в нее входили суфлер и копиист для переписки ролей. Для музыкальных придворных подразделений предусматривались еще капельмейстеры, балетмейстеры, концертмейстеры, «директор музыки». Живописец и архитектор, а также машинист со всеми приданными им лицами, обеспечивающими механику сцены и оформление спектаклей, составляли в «Стате…» особый отдел — «Принадлежащие к сему люди и мастеровые», — который обслуживал все театральные здания и все труппы. Система эта в принципе сохранялась на протяжении XIX века.

В 1783 году создается особый комитет для «управления различными зрелищами и музыкой» во главе со статс-секретарем Екатерины II А. В. Олсуфьевым. В соответствующем распоряжении предлагается усовершенствовать управление труппами: «К каждому театру определяется по одному инспектору или надзирателю; впрочем, Комитет, буде рассудит за благо, может для лучшего порядка и сокращения напрасных издержек поручить над оркестром ту должность старшему капельмейстеру, над танцовщиками же и фигурантами — балетмейстеру»[[14]](#footnote-15). Надзиратели или инспекторы находятся «под повелением Комитета и господина директора» и являются инстанцией, соединяющей административные и режиссерские функции. Например, им принадлежит назначение ролей.

Таким образом, появляется специальное лицо с режиссерскими обязанностями. Правда, предполагается, что инспектор возглавляет труппу, а не руководит постановкой данного спектакля.

Первые официальные правила «узаконения для подлежащих к Придворному театру» (1784) в той части, где речь идет непосредственно о подготовке спектакля, инспектора не упоминают. Имеется в виду, что репетиции ведутся актерами самостоятельно и как бы коллегиально.

Предусматривалось только известное преимущество исполнителей главных ролей: «Представляющие первые роли имеют право указать представляющим вторые или побочные роли о тех местах, которые им кажутся больше затруднительными, {16} и каким образом и где они желают быть от них подкреплены». Однако и тут надежды возлагаются на добросовестное и заинтересованное отношение к своим обязанностям каждого из членов труппы.

Нужно учесть, что инспекторами в эти годы были ведущие актеры, сначала И. А. Дмитревский, затем, после его отставки, П. А. Плавильщиков. Они продолжали играть на сцене, а значит, и участвовать в слаживании спектакля как первые актеры.

Тогда же в официальных документах начинает появляться слово «режиссер» наравне с инспектором в применении к французской труппе. «Как при французской труппе на месте бывшего инспектором актера Флоридора, за увольнением его от той должности, другого режиссера ныне не состоит, а труппе, для лучшего распорядка, без такового быть не можно, в которой должности желание объявил быть той же труппы актер Билье… то оному актеру Билье, по желанию его, быть в оной труппе режиссером»[[15]](#footnote-16).

А возглавивший в 1791 году театральную дирекцию Н. Б. Юсупов возвращает Дмитревского в театр и назначает его на новый в театре пост «главного режиссера». «Почел я нужным, — говорится в распоряжении Юсупова, — назначить известного знанием и долговременного опытностию в театральном искусстве господина Дмитревского главным режиссером во всех тех театральных частях, кои ему впредь от меня приказаны будут; а ныне преимущественно определяю его: к главному надзиранию над всеми российскими зрелищами, к обучению всех тех, кои достаточного еще искусства в представлениях не имеют, к учреждению второй российской драматической труппы из тех же самых людей, кои ныне в службе находятся, также к надзиранию и порядочному учреждению Школы…»[[16]](#footnote-17)

Дмитревский получал большие полномочия. К нему должны были по всем делам относиться инспекторы, актеры, воспитанники. Конторе было дано распоряжение представлять главному режиссеру по первому требованию любые сведения и документы. По существу вельможный директор передавал старому актеру всю деловую и практическую часть управления русской труппой, назначал его своим заместителем. Это не значило, что отныне должность главного режиссера включается в штат театра. Должностное звание давалось персонально Дмитревскому как человеку, способному совместить столь широкий круг обязанностей. После его ухода новый главный режиссер назначен не был.

Вместе с тем термин «режиссер» начинает все шире входить в театральный обиход. Режиссером называют лицо, {17} ведущее спектакль, отвечающее за ход представления и даже за порядок в зале.

С появлением в театре специального руководителя по репертуарным вопросам, влияние которого распространилось и на творческую деятельность труппы, падает значение инспектора, его должность приобретает все более административно-технический характер, сводится к ведению документации. Вначале должность инспектора занимали первые актеры труппы, люди образованные, причастные к литературе. В последние годы XVIII века по традиции должность инспектора занимает числящийся первым актером А. М. Крутицкий. Но по инициативе руководителя репертуара, драматурга В. В. Капниста, инспекторские обязанности с него снимаются[[17]](#footnote-18).

Режиссерское управление театром все более дифференцируется. Образуется специальная репертуарная часть. Появляется на некоторое время должность цензора при труппе, по современной терминологии — редактора, завлита, готовящего текст пьесы к постановке. Сократившиеся при этом полномочия инспектора очень скоро еще разделяются на чисто управленческие и режиссерские. У режиссера есть свои помощники. Но никто из этих лиц в отдельности, ни все вместе, не могут рассматриваться как режиссура спектакля не только в современном смысле слова, но даже с поправкой на время. В наибольшей степени роль постановщика выполнял Дмитревский, который занимал в этой иерархии особое положение. Существовала еще независимая постановочная часть, руководство которой поручалось лицу, соединяющему обязанности машиниста и декоратора.

В его управлении находились театральные здания, вся техническая оснастка сцены, декорации, реквизит, механика эффектов. Главное же, спектакль формировался коллективными усилиями актеров. К постановке оказываются причастны лица, никак штатным расписанием дирекции не предусмотренные, и роль их в первой четверти XIX века усиливается.

Что же касается собственно должности режиссера, то с начала XIX столетия она входит в штатное расписание у драматической труппы. По юридическому положению режиссер приравнивался к первым актерам, хотя получал жалование значительно меньше. Обязанности же его были главным образом административными и техническими. Так что предысторию режиссуры, процесс формирования тех внутрисценических связей и отношений, на основе которых возникло особое режиссерское единство сценического произведения, нельзя проследить по функциям лица, носящего {18} звание режиссера. Необходимо учесть пути изменений самой природы сценических связей, принципов целостности спектакля в русском драматическом театре.

## 2

Сценический классицизм предполагал совершенное, законченное, абсолютно выверенное единство спектакля. По-своему это была идеальная *режиссура*, только основанная на рациональной регламентации. Актерский образ заключался в форму разработанного амплуа. Предусматривалась каждая деталь, каждый жест, рассчитывались все дистанции и повороты, все переходы в декламации. И русский театр, в той мере, в какой он воспринял традиции классицизма, придерживался соответствующих правил.

Высокого уровня достигло во второй половине XVIII века декоративное искусство.

Пышность придворных зрелищ переносилась на сцену. Спектакли превращались в церемонии и шествия, демонстрирующие сокровища дворцовых кладовых, драгоценности и подлинные одеяния, о которых не могли и мечтать постановщики «Царя Федора Иоанновича». В едином зрелище сплетались хореографическое, вокальное, драматическое искусства с великолепными декорационными и сценическими эффектами. Спектакль на придворной и особенно на крепостной сцене мог создаваться усилиями многих мастеров, которые работали без ограничения средств и времени, он превращался часто в художественный шедевр. Постановочное искусство здесь достигало высокого совершенства.

И все же первый и решительный шаг к будущему режиссерскому театру сцена сделала именно тогда, когда начала отходить от порядка и единства классицизма, преодолевая строгую регламентацию поведения актера на сцене, а вместе с тем — отказываясь и от пышного барокко постановок. В драматическом театре все больше выдвигался на первый план актер. Процесс этот был связан с утверждением на русской сцене сентиментализма и романтизма. Тут была своя историческая диалектика перемещения драматического содержания из сферы идеальных абстракций в конкретность духовной жизни человека на сцене, предполагающую совпадение эмоций персонажа и исполнителя, сопереживание актеров и зрителей, а затем закономерного перехода к новой ступени героизации сценического образа, при которой идеальное открывается в духовном мире личности, хотя и понимаемой еще достаточно отвлеченно[[18]](#footnote-19).

{19} Одновременно разрушалось единство строя спектакля, его гармония и симметрия. Возникала иная система сценических отношений, связей, иная «режиссура». Все здесь тяготело к центральному образу, оказывалось подчинено взявшему на себя главную инициативу исполнителю, роль которого в пьесе не обязательно была ведущей. По-своему эти тенденции сказывались в комедии и драме, но особенно выразительно проявляли себя в трагедии.

Участие Е. С. Семеновой в спектакле почти неизменно приводило к соответствующей его переориентировке. Концепция одной и той же пьесы смещалась в зависимости от того, какую роль исполняла актриса. Так было, например; с «Поликсеной» В. А. Озерова, где Семенова играла сначала Поликсену, а затем Гекубу[[19]](#footnote-20). И дело не просто в превосходстве таланта — ее партнерами были весьма крупные актеры, — но и в особой творческой инициативе, которая разрушала привычную систему отношений на сцене.

Работа над трагическим спектаклем, где участвовала Семенова, работа тщательная, неторопливая, рассчитанная на длительную его жизнь, велась обычно группой художников и знатоков театра. Текст актриса проходила вместе с поэтом Н. И. Гнедичем, при его участии намечались смысловые акценты в произнесении стихов, разрабатывался декламационный рисунок роли. Наброски костюмов, прежде всего для Семеновой, но также для других исполнителей, эскизы декораций и всех предметов на сцене готовил знаток археологии, литератор и художник, хранитель богатств Публичной библиотеки А. Н. Оленин. В его распоряжении были имевшиеся в управляемой им библиотеке и в придворных собраниях материалы. Не отступая от общих принципов классицизма, он добивался художественного изящества и относительной исторической, даже археологической достоверности костюмов и вещей на сцене. Декорации для трагедии часто писал П. Гонзаго, подчинявший высочайшее искусство перспективной живописи характеру представления, учитывающий сценическую оптику, даже рассеивание света рампы и неизбежной на сцене пыли. Вся постановочная часть, репетиционная работа над спектаклем находилась в руках А. А. Шаховского, знатока и энтузиаста сцены. Я. Е. Шушерин, числившийся инспектором сцены, занимался с исполнителями. Музыкальная часть находилась в руках специалистов, создателей балетных и оперных спектаклей на той же сцене. Трудно привести в истории театра примеры подобного соединения перворядных талантов, составлявших коллективную «режиссуру» спектакля.

{20} И все же влияние столь опытных и авторитетных театральных руководителей было достаточно ограничено. При всем значении их участия в разработке сценического образа решение принадлежало самой актрисе. Определяющим было эмоциональное содержание, которое только на сцене, только в процессе представления получала подробно разработанная партитура роли.

Равновесие картины, которого добивались все режиссерские силы, остававшиеся в общем приверженными классицистским традициям, на сцене нарушалось. Часто становился явен разлад между актерами, зыбкость сценического построения.

На страницах журналов того времени обсуждалось первое представление «Заиры» Вольтера, на котором актриса почти лишена была возможности вести свою роль.

Где Семенова «брала чувства, — удивлялся в анонимной корреспонденции А. Н. Оленин, — чтобы во многих местах роли одушевляться, тогда как Оросман беспрестанно приводил ее в замешательство: держал ее за руки, как должно было ей играть пантомимою, тянул ее к себе, как ей надобно было стоять от него на несколько шагов… отступал от нее, когда она к нему обращалась; и шел за нею следом, когда ей в смущении должно было от него отступать»[[20]](#footnote-21).

Считают, что на этот раз имел место заведомый заговор против первой трагической актрисы исполнителей, которые хотели доказать ее зависимость на сцене от других. Но действовать таким образом они могли только потому, что Семенова сама вышла за пределы принятой регламентации. Ее собственные принципы поведения на сцене не получали поддержки в общей системе отношений, отсюда их чрезвычайная зыбкость, относительность; огромные подготовительные усилия людей, создававших постановку трагедии, могли в любую минуту оказаться напрасными.

Семенова достаточно отчетливо сознавала противоречивость складывающейся на сцене системы связей. Позже она готова была видеть тут главную причину «падения» трагедии на русской сцене, о чем и сообщала дирекции в специальном письме от 23 февраля 1826 года в связи с предполагаемой постановкой «Андромахи» П. А. Катенина. Это обращение, текст которого, как убедительно доказывают исследователи[[21]](#footnote-22), был написан Гнедичем, принято рассматривать в качестве программы режиссуры нового типа. Речь идет о необходимости привлечь к постановке трагедии специальное лицо, способное объединить все элементы представления, согласовать все творческие усилия. В качестве аналогии делалась ссылка на дирижера в оркестре.

{21} Автор письма имел в виду не замену существующего в театре режиссера каким-то другим, лучшим, а введение более высокой режиссерской инстанции, от которой получал бы для фиксации и воспроизведения на сцене партитуру будущего спектакля режиссер, уже входивший в штат труппы: «Чтоб режиссер знал через него, что и как ему делать». «Нужен, — считала Семенова, — человек, любящий театр, просвещенный, чувствующий силу игры, знающий драматическую часть и могущий отдать сам себе отчет в верности своих распоряжений»[[22]](#footnote-23).

Идея подобного руководителя, режиссера, который как бы вырабатывает свой закон единства данного спектакля, могла возникнуть в условиях разложения классицизма, хотя Гнедич, по-видимому, подразумевавшийся как постановщик «Андромахи», мыслил по принципам классицистской эстетики.

И все же, какая бы решающая роль ни отводилась этому новому в постановочной части лицу, в записке вовсе не содержалось, даже в идеале, мысли о режиссере в близком нам смысле слова. Речь шла о том, чтобы официально узаконить, ввести в правило, расширить практику изучения роли, которую вел Гнедич с Семеновой. Новый «режиссер» был нужен как раз для того, чтобы освободить первого актера от той чрезмерной нагрузки, которая как бы предполагалась его ведущей ролью в спектакле, избавить его от помех, от разрушающих вдохновенную игру случайностей.

«… Сколько раз видимо было, что главные лица на каждом шагу встречали препятствия; окружающие путались, становились не там, где им должно, расстраивали сцену, статисты смешили зрителя и вся пьеса велась как бы нечаянно сошедшимися лицами…» Конечная задача согласования всех сил спектакля виделась в том, «чтоб главные артисты были спокойны и могли предаваться своим ролям и не боялись того, что весь успех их может мгновенно разрушиться». Более того, предполагаемый «режиссер» должен был попасть под руководство первого актера. Высказывалось желание, чтобы он «был руководим кем-либо из находящихся на драматическом поприще отличных артистов, коего талант известен и который бы согласился принять на себя содействие просвещенному человеку, познакомил его с порядком сцены и своими советами вспомоществовал первоначальным его трудам в постановлении хода представлений в надлежащем виде».

Документ этот обнаруживает свою двойственность. Идея «дирижера», обеспечивающего гармонию драматического {22} спектакля, вытекала скорее из эстетики классицизма, на которую опирался Гнедич. А в самом изложении вопроса обнаруживалась программа театра романтического, где на первый план выступал действующий на сцене вдохновенно, сливающийся в возвышенном восторге трагического катарсиса со зрителем «первый актер», а все остальное к нему прилагается и вместе с тем низводится на степень живых и мертвых аксессуаров, «маловажных» лиц. Такой подход нельзя считать режиссерским. Но в нем открывается особая система художественного единства спектакля, может быть, весьма неустойчивая, переходная, но закономерно сменяющая «режиссуру» классицизма, подготавливающая нового типа сценические связи.

Что же касается высказанного в записке Семеновой предложения привлечь к постановке спектаклей человека просвещенного, понимающего театр, способного оказать влияние, то оно, собственно, не содержало ничего нового. Скорее тут предлагалось закрепить, придать официальность давно уже существовавшей и именно теперь, в конце 1820‑х годов, уходящей, теряющей свое значение практике.

В прошлом русский театр знал таких профессионально подготовленных «режиссеров», как А. П. Сумароков и в особенности И. А. Дмитревский. Но они действовали в рамках театра просветительского с его классицистскими и сентименталистскими формациями. Театр предромантической поры выдвинул плеяду просвещенных дилетантов, энтузиастов сцены, не имеющих вместе с тем реальных средств провести в жизнь свои требования. Среди них были люди, привлекавшиеся к управлению театрами. Таков Ф. Ф. Кокошкин, возглавлявший московскую сцену, актер-любитель, известный декламатор, драматический писатель, а также возглавлявший дирекцию императорских театров П. И. Тюфякин. Они были собирателями актерских талантов, воспитателями кадров драматической сцены.

Особенно выразительной фигурой среди «режиссеров» этого типа был А. А. Шаховской (1777 – 1846). Он чрезвычайно расширил свои обязанности члена театральной дирекции по репертуарной части. Талантливый и плодовитый драматург, он оставил не только свои пьесы, но входил в работу над всеми спектаклями петербургского, а позже — московского театра. С. Т. Аксаков, один из московских просвещенных театралов, в «Литературных и театральных воспоминаниях» писал о Шаховском на репетиции: «Весь проникнутый любовью к искусству, не чувствуя ни жара, ни холода, не видя окружающих его людей, ничего не помня, кроме репетируемой пиесы, никого не зная, кроме представляемого лица, Шаховской часто был великолепен, несмотря на свою смешную, толстую фигуру, свой длинный птичий нос, визгливый голос и картавое произношение».

{23} Далее описывается репетиция пьесы А. А. Шаховского «Любовная почта», давно не игравшейся на московской сцене:

Он с самого начала был уже недоволен плохим знанием ролей и вялым ходом репетиции; она шла на сцене Большого театра. Сначала кн. Шаховской несколько раз вскакивал с своих кресел, подбегал то к тому, то к другому актеру или актрисе, стараясь ласкою, шуткою и собственным одушевлением оживить, поднять тон действующих лиц; так, одному говорил он: «Василий Петлович, ты, кажется, устал; велно, позавтлакал и хочешь уснуть. Ведь ты не слыхал, что тебе сказал Федор Антоныч. Ведь он тебя обидел, а ты не сердишься…» Тут Шаховской начинал повторять прерванную речь из роли Василья Петровича, немилосердно коверкая и совершенно перевирая слова собственной своей пиесы… Молодая актриса, игравшая роль любовницы, говорила с спокойным видом, как показалось кн. Шаховскому, о своем весьма затруднительном положении. Шаховской вспыхнул: «Дусенька, — закричал он, — ну как же тебе не стыдно, как же тебе не глешно, ведь тебе совсем не жаль человека, который тебя так любит, ты, велно, забыла о нем, ведь ты подумала, что сказываешь урок своей мадаме, а ты вообрази, что это NN», — и он назвал по имени человека, к которому, как думали, была неравнодушна молодая актриса…[[23]](#footnote-24)

Приемы Шаховского вошли в полулегендарно-полуанекдотические рассказы, которые долго сохранялись в мире кулис как предания о прошлых временах, о былых учителях сцены. Каскад экспромтов, приемов, уловок свидетельствует, что тут не было продуманного метода, что режиссер не имел по существу средств воздействовать на актера, последовательно привести к желаемому результату. Отсюда эксцентрика, взрывы темперамента. В конечном счете Шаховской большей частью учил актеров «с голоса», начитывая им текст, широко вводил в свои спектакли музыкальные номера, в которых возможности режиссера были больше, чем в диалогах.

Сохранилась запись разговора с Шаховским писателя П. А. Смирнова, присутствовавшего на репетиции пьесы «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь» и задавшего драматургу вопрос, почему он не поручает половину своих хлопот режиссеру.

Оттого… — отвечал Шаховской, — что у нас до сих пор режиссера не было и нет. Я вот такого мнения об режиссере: режиссер, по-моему, должен быть человек образованный, с полными сценическими сведениями и глубоко изучивший вкус зрителей и те тайные пути, которыми он посредством театральных представлений, как необходимою потребностью народа, должен вести его к изощрению вкуса и распознаванию высокого от гаерства. Всего этого он должен достигать сортировкой и распределением пьес. Так как каждый драматический автор всегда в половине с артистом, то режиссер должен наблюдать и доводить исполнителей до того, чтобы они, во-первых, все читали без суфлера, во-вторых, чтобы они все знали свои места и отыскивали тонкости и так называемые эффекты на самих пробах, а не надеялись в минуту самого представления на те вдохновения, которые даются в удел немногим избранным, и притом только гениальным {24} людям. Этого еще слишком мало для режиссера, если он всех актеров знает по фамилиям и в силах лишать их предоставленных им выгод. Нет, он должен знать их душу, он должен знать их наклонности и, наконец, посильные средства, чтобы потом безошибочно раздавать роли и справедливо требовать от них правильной дикции и правильного положения. Режиссер как распорядитель и наставник должен быть лицом, всеми уважаемым, которого бы слушали не из страха, а по внутреннему убеждению. Наконец, режиссер должен быть совершенно отдельным лицом от труппы, и весь его интерес должен заключаться в одном только душевном усердии и в пламенной любви к искусству, а не в мелочных расчетах… Вот… тип режиссера… как я его себе создал[[24]](#footnote-25).

Идеал режиссера, очерченный А. А. Шаховским, который к этому времени уже почти тридцать лет беспрерывно ставил свои и чужие пьесы, довольно широк по своим общим требованиям: режиссер определяет репертуар, отвечающий задачам идейного и художественного влияния на публику, он независим в своей художественно-просветительской деятельности. И вместе с тем, очень узко определена сфера непосредственно практического приложения его сил. Распорядитель и наставник, он проявляет себя прежде всего в правильном, соответствующем наклонностям и возможностям каждого актера распределении ролей. Далее же ему остается только добиваться добросовестного и точного выполнения ими своих профессиональных обязанностей. По существу, режиссер мыслился как некая средняя между автором и актером инстанция, наблюдающая интересы этих двух сотрудничающих друг с другом сторон. Так что противоречивость в подходе к режиссеру, сказавшаяся в программе Семеновой, давала себя знать и в суждениях Шаховского.

Н. И. Гнедич, П. А. Катенин, в отличие от А. А. Шаховского, не входили в театральное руководство, они работали с актерами дома, занимались прежде всего чтением и толкованием стихов. Гнедич декламировал стихи, но Семенова не просто усваивала эту декламацию, хотя современники первое время и улавливали у актрисы характерные интонации поэта. Чтение помогало ей прежде всего освоить смысловую сторону стиха, воспринять его поэтическое содержание. Этот метод соответствовал принципам романтического театра, программа которого в конечном счете означала проведение в жизнь идей декабризма.

В подходе к принципам режиссерской организации спектакля Гнедич, как и Шаховской, во многом еще мыслил категориями классицистского рационального единства. Вместе с тем учитывалась романтическая система, подчиняющая все отношения на сцене интересам одной роли, одного актера. Как переходный этап к новым творческим взаимодействиям {25} она была закономерна и необходима. Но именно тут инициатива переходила от драматурга, просвещенного знатока пьесы, к актеру. Времена просвещенных театралов уходили в прошлое. Вскоре после того как Семенова представила дирекции свое «Мнение…», она ушла из театра. Ее предложения не были прямо отвергнуты, но и осуществить их было невозможно, даже если бы руководство театром того захотело. Дело не в отсутствии режиссуры. Русский театр закономерно уходил от творческого и идейного руководства просвещенных дилетантов.

## 3

В Петербурге романтическая традиция сохранялась уже как формальная, ремесленная, она была связана с консервативным кругом идей. По-своему это сказалось и на режиссерском управлении труппой.

Николай Иванович Куликов (1812 – 1891) был первым в истории русского театра режиссером, ставшим полновластным и влиятельным хозяином труппы, но на основе административной и дисциплинарной.

Воспитанник московской школы, готовившийся в музыканты, но по неспособности зачисленный в драматическую труппу Малого театра на выходные роли, Куликов перебирается в Петербург и с 1838 по 1852 год возглавляет русскую драматическую труппу. Актер Г. М. Максимов в своих воспоминаниях относит Куликова к тем режиссерам, которые, «не имея способностей быть для актеров *руководителем и помощником* их в деле искусства», стараются «лишь из всех сил быть их *начальником*»[[25]](#footnote-26). Мемуарист, посвятивший Куликову немало язвительных страниц, явно пристрастен. Но и родная сестра Н. И. Куликова А. И. Шуберт пишет: «На сцене он самодержавствовал: его все боялись, и большие и малые»[[26]](#footnote-27). Однако даже из самого недоброжелательного рассказа Максимова возникает все-таки образ человека сильного, решительного. В воспоминаниях Куликов с презрением говорит о режиссере московского театра С. Л. Кротове, довольствовавшемся самой незавидной ролью в труппе, заискивавшем перед актерами[[27]](#footnote-28).

Новые принципы режиссерской организации спектакля зарождались в 1830 – 40‑е годы прежде всего на московской сцене. А. И. Шуберт рассказывает в своих воспоминаниях, как поразила ее обстановка в Малом театре, куда она попала {26} в 1844 году после Александринского. В Петербурге, по ее представлению, служили и выслуживались, добивались успеха у публики светской и «солидной», гнались за прибавками и подарками, искали беззаботных удовольствий и приобщались к праздной жизни вхожей за кулисы военной и чиновной знати. В Малом театре перед молодой актрисой открылась не знакомая ей прежде атмосфера серьезного, почти благоговейного отношения к искусству. Она сразу же попала под власть строгого неписаного устава, подчиняющего актера его главному делу.

О порядке репетиций на московской сцене в те годы А. И. Шуберт пишет: «На первой репетиции всю пьесу читали по ролям, кроме М. С. Щепкина, я у него не помню тетрадки в руках. Режиссер на этой репетиции показывает места, заранее им уже дома слаженные, чьи где комнаты, какие кому нужны аксессуары. Вторая репетиция уже без ролей. Попробуй тут запнуться, — старшие заедят… Артисты и сами принимали участие в mise en scène, сами повторяли сцены по нескольку раз, а молодежь просто муштровали: репетировать заставляли во весь голос и со всеми оттенками»[[28]](#footnote-29).

Как можно судить по этому описанию, работа над пьесой в московском театре велась коллективно, предполагала творческое напряжение на всех этапах. Считка, которая искони предназначалась для сверки, приведения к единообразию суфлерского и режиссерского экземпляра пьесы с «ролями», находящимися в руках у исполнителей, исправлению писарских погрешностей и пропусков, превращалась в своеобразный «застольный период». Тут уже были первые подходы к освоению характеров и тона пьесы, даже если считать, что А. И. Шуберт несколько идеализирует былые времена ради противопоставления их настоящим, когда она писала воспоминания: «Нынешние знаменитости разбирают пьесу по домам, собираются только второклассные и выходные. Читают пьесу с пропусками, вяло перечитывая строчки, пропущенные писцом, а что за пьеса — никто не знает».

Инициатива, как видно из рассказа А. И. Шуберт, принадлежала самим актерам. Режиссер выполнял положенные обязанности, включался в общую работу как специалист своего дела, приносящий соответствующие навыки и приемы «разводки». Но его общая разметка уточнялась актерами («Артисты и сами принимали участие в mise en scène»).

Характерно также учительское отношение опытных актеров к молодым. У А. И. Шуберт сохранилось ощущение школы, которую она прошла на сцене московского театра. Через много лет, снова попав в Москву, она с огорчением отметила утрату этой традиции. На вопрос, почему он не {27} «учит» молодых, которые делают явные ошибки, С. В. Шумский отвечал, что «не хочет нарываться на дерзость: “Вы не режиссер”». Так официальные отношения сменили былую патриархальность.

Разумеется, и на Александринской сцене молодая актриса пользовалась советами старших. Шуберт вспоминает, что первые свои роли проходила с И. И. Сосницким, который и сам учился у Щепкина, с А. М. Каратыгиной. От своего брата Куликова она слышала такого рода наставления: «Получив новую роль, ищи, где эффектное место и напирай. Когда говоришь о любви, смотри в кресло на одного». Актер А. М. Максимов, увидев, что дебютантка нервничает перед выходом, ободрил ее следующим образом: «Полноте, голубчик, чего бояться? Кого? Помните, что перед вами огород с капустой. И не робейте»[[29]](#footnote-30). Практически это было, может быть, и полезно, но вряд ли внушало особое уважение к сценическому искусству.

В Москве сценическая школа, которую проходили молодые актеры, тоже опиралась на опыт, на сложившиеся навыки, отнюдь не имела теоретически осмысленной системы. Однако решающее значение приобретала атмосфера творческого коллективизма, которая складывалась прежде всего под влиянием М. С. Щепкина. Режиссер Малого театра в те годы С. П. Соловьев свидетельствует, что М. С. Щепкин первым всегда являлся на помощь новичкам, и приводит одно из его обычных и характерных высказываний. «… В искусстве, как и в религии, тот будет анафема проклят, кто, видя грех и заблуждение другого, не захочет его остановить и образумить»[[30]](#footnote-31).

М. С. Щепкин, в отличие от большинства актеров театра, пришел на московскую сцену не из училища, где воспитанники с первого дня оказывались включенными в служебную субординацию, разделяющую всех на соответствующие разряды и классы, а как раз из частной антрепризы. В провинциальных театрах крепостной актер оказывался в сравнительно вольных содружествах. В Полтаве Щепкин вместе с П. Е. Барсовым и Н. В. Городенским составляли режиссерскую коллегию созданного ими театра. И возникла эта творческая группа не случайно, а на основе прочного давнего сотрудничества, начавшегося еще в Курске и продолжавшегося в течение всех провинциальных скитаний актера. Руководящая, режиссерская роль сводных братьев Барсова и Городенского и вошедшего в эту «семью» Щепкина основывалась на творческом авторитете, признанном остальной частью труппы.

{28} Провинциальный режиссерский опыт М. С. Щепкина не мог не сказаться в его установке на творческое объединение казенной труппы, где он постепенно начинал играть все более определяющую роль. Но решающее значение имело нравственное содержание, нравственный пафос творчества Щепкина, который должен был опереться на сценическое общение, предполагающее прямое взаимодействие членов «ансамбля» и их относительное творческое равноправие, чего никак, скажем, не было в той системе подчинения всего одному актеру, которая рисовалась в цитированной выше записке Семеновой.

Характерно, что сам тип этих связей не мог ограничиваться и не ограничивался лишь сферой непосредственно сцены, он отражался на внутритеатральных отношениях.

С. П. Соловьев, свидетельство которого особенно показательно, поскольку он был режиссером этой труппы, пишет: «… Во всех отношениях артистов между собой преобладал семейный, родственный характер, что впоследствии времени стало заметно ослабевать и уменьшаться». Он подчеркивает, что именно М. С. Щепкин «своим личным примером… научил артистов точному исполнению их обязанностей». За ним же устанавливается первенство в собирании и организации актерского ансамбля на московской сцене: «Он создал на нашей сцене тот удивительный ансамбль, которому отдают справедливость даже представители иностранных театров»[[31]](#footnote-32).

Этот ансамбль возникал не на основе казенно-служебных отношений. Недаром его прообразом казалась семья, пусть и с чертами патриархальными, предполагающими безусловное подчинение младших старшим. Здесь творческое находилось в полном соответствии с жизненным, бытовым. Не случайно нам так много известно о семейной жизни Щепкина. В любом воспоминании о нем содержится рассказ о принятых в семью детях режиссера Барсова и других воспитанниках Щепкина, последним из которых был Миша Лентовский, о том, как за обеденный стол садилось чуть не тридцать человек членов семьи.

В 1830 – 1840‑е годы на сцене Малого театра складывалось единство спектакля особой внутренней природы. По существу, возникал *ансамбль* в собственном смысле слова, не слаженность труппы, а нового типа сценические отношения, новый характер общения в спектакле.

Система актерских связей в спектакле XVIII века основывалась на принципе амплуа, единство здесь не было ансамблевым по своей природе. Сценический образ создавался на основе сравнительно устойчивых навыков и обычаев исполнения данного амплуа, в соответствии с известным ритуалом, {29} в привычной тональности декламации и с предусмотренным заранее пластическим рисунком. Спектакль как бы складывался из готовых номеров, отвечающих драматургическому жанру, они «притирались» друг к другу в процессе проб, но в основном были регламентированы.

В начале XIX века русская казенная труппа получает более развернутую систему амплуа. Определенно дифференцируются исполнители трагедии и драмы, серьезные и «характерные» роли. Появляется амплуа «гримов», в труппе есть исполнитель, которому одновременно поручаются роли «вторых комиков, карикатур и простяков»[[32]](#footnote-33).

Сохранившиеся штатные расписания русской труппы за эти годы дают пеструю картину применяемой к амплуа терминологии. Русская транскрипция французского названия сменяется афишным обозначением роли или переводом. Например, «конфидантка» — «дуэнь» — «наперсница». В состав труппы в соответствии с движением репертуара попадают характерные для русской пьесы персонажи — «комический мужичок». Тут нет единства. Практика выдвигает новые амплуа, которые накладываются на прежние. Неукоснительно соблюдается на протяжении всего XIX века лишь деление на первые, вторые, третьи роли, или «сюжеты». Этим определялось положение актера в труппе и на сцене. Вместе с тем официальное амплуа актера вовсе не предопределяло круг его ролей. Семенова играла в трагедиях и комедиях, исполняла роли «травести». Чем далее, тем больше увеличивался разрыв между амплуа по должности и реальным кругом ролей актера. Одновременно можно наблюдать и специализацию исполнителей второстепенных ролей. Куликов писал об актере Третьякове, который был превосходен в модном для 1820‑х годов амплуа «дяди из Америки»[[33]](#footnote-34). На той же московской сцене актер Максин считался непревзойденным в ролях «теней и драбантов».

Разнобой и текучесть в обозначении типов ролей в XVIII и начале XIX века свидетельствуют об активности категории амплуа. Шаблон сценического образа не исключал творческой художественной его содержательности, соответствующей развитию театрального искусства, определенного вида сценического единства спектакля или, как говорится теперь, его «режиссуры». Разложение системы амплуа подтачивало и соответствующую ей «режиссерскую» целостность спектакля. Отразившиеся в записке Семеновой и Гнедича противоречия сценических отношений проистекали и оттого, что первая трагическая актриса для своих ролей искала решения, выходящие за рамки амплуа, но от своих {30} партнеров ждала точного выполнения регламентации, приспособленной к интересам первой роли. Возникающее на этой основе шаткое, динамическое равновесие было первым шагом к новому ансамблевому единству сценических отношений, устанавливающемуся уже в творческих взаимодействиях актеров, возникающему уже на основе сценической разработки данной пьесы.

На провинциальной сцене у Щепкина было амплуа комика, и сохранившиеся немногочисленные свидетельства показывают, что он в основном не выходил за традиционные рамки подобного типа ролей. Это относится и к началу его московского периода. Он оставался на сцене Малого театра первым комическим актером. Но характер комизма менялся. Источником смешного становились внутренние коллизии персонажа, хотя в облике актера заключалось немало оснований для эффектов внешнего комизма. «Нет спора, что Щепкин удивителен в ролях Фамусова, городничего (в “Ревизоре”), — писал В. Г. Белинский, — но не эти роли составляют его настоящее амплуа. Кто видал Щепкина в маленькой роли матроса в пьесе того же имени (а кто не видал его в ней?), тот легко может составить себе идею о настоящем амплуа Щепкина. Это роли по преимуществу мещанские, роли простых людей, но которые требуют не одного комического, но и глубокого патетического элемента в таланте артиста…»[[34]](#footnote-35)

Тут уже совсем иное понимание «амплуа», связанное с принципиально новым подходом к роли в искусстве Щепкина. Амплуа в данном случае обозначает программный для актера социально-нравственный характер, который предопределяется внутренними, идейными побуждениями, хотя и не вопреки данным актера, его сценическим средствам.

При таком подходе перестает быть решающим жанровое деление: «Щепкин принадлежит к числу немногих истинных жрецов сценического искусства, которые понимают, что артист не должен быть ни исключительно трагическим, ни исключительно комическим актером, но что его назначение — *представлять характеры*…»

Перестает быть существенным различие ролей первого и второго ранга: «Многие, может быть, удивятся, если мы скажем, что такой артист, как Щепкин, с особенным жаром говорит о маленькой роли садовника в “Ричарде II”»[[35]](#footnote-36).

Сценический образ, который формировался не по принципу приложения готовой формы амплуа к данной роли, а как характер, предполагал уже относительно самостоятельное извлечение содержания непосредственно из действительности, {31} именно содержания, а не только красок и деталей. Этот характер рождался в процессе познания действительности, непосредственно и через драму, пьеса изучалась как мир действительный. Образ актера получал свой идейно-художественный сверхсмысл. То есть творческий цикл актера в работе над ролью проходил те же ступени, что у драматурга, он был уже «не помощник автора, но соперник его в создании роли»[[36]](#footnote-37).

Подобного рода сценический образ уже не мог создаваться и существовать вне активной и непрерывной связи с окружающим актера на сцене. Тут нужен был уже другой уровень общения на сцене, нежели в театре амплуа. Щепкин, по свидетельству Соловьева, говорил ученикам: «Помни, что на сцене нет совершенного молчания, кроме исключительных случаев, когда этого требует сама пьеса. Когда тебе говорят, ты слушаешь, но не молчишь. Нет, на каждое услышанное слово ты должен отвечать своим взглядом, каждой чертой лица, всем твоим существом; у тебя тут должна быть немая игра, которая бывает красноречивее самых слов, и сохрани тебя бог — взглянуть в это время без причины в сторону или посмотреть на какой-нибудь посторонний предмет, — тогда все пропало! Этот взгляд в одну минуту убьет в тебе живого человека, вычеркнет тебя из действующих лиц пьесы, и тебя надо будет сейчас же, как ненужную дрянь, выбросить за окно»[[37]](#footnote-38).

Такой принцип существования предполагает ансамбль, единство сценических отношений, устанавливающееся в данном спектакле не типовым образом, а более или менее индивидуально в пределах избранной группы исполнителей, в зависимости от степени их творческой активности и солидарности.

Ансамбль на сцене Малого театра только устанавливался, только зарождался. Пока еще можно говорить лишь об относительно устойчивом ансамблевом единстве. И в московской труппе были свои разноречия и антагонизмы.

Щепкин основывался на подробно и точно разработанной роли. Он готов был без конца репетировать, всячески помогал другим, особенно молодежи. Но во время спектакля к нему было не подступиться, здесь он, по выражению Шуберт, священнодействовал. Роль он уже знал на считке. На репетиции добивался от своих партнеров тональностей, определяющих характер персонажа, чтобы настраивать соответствующим образом и свою игру. Петербургский актер А. А. Нильский приводит характерный момент репетиции Щепкина во время его гастролей на Александринской сцене:

{32} Идет репетиция. Он внимательно прислушивается к репликам играющих с ним актеров. Но вдруг прерывает одного из них и говорит:

— Я ведь не понимаю, как ты играть будешь. Ты, пожалуйста, дай мне *ноту*.

Актер недоумевающе всматривается в Михаила Семеновича и робко спрашивает:

— Ноту. Какую ноту? Для чего?

— Как для чего? Для аккорда.

В простом разговорном языке, во время сценического действия, Щепкин желал достигнуть музыкальной прелести ансамбля[[38]](#footnote-39).

Тот же Нильский наблюдал Щепкина перед спектаклем, приехавшего в театр намного раньше других, тщательно готовящегося, целиком погруженного в роль, повторяющего ее про себя и даже вслух. Он обходил перед началом спектакля всех своих партнеров, чтобы увидеть их загримированными и избежать неожиданностей.

В ансамбль соединялись актеры очень разные, и на сцене возникали разного типа отношения. Мочалов предпочитал в иных случаях играть с несколько холодноватой П. И. Орловой. Тут взаимодействие основывалось на противоположности. У Щепкина современники отмечали особый подъем в сценах с А. Т. Сабуровой, близкой ему как раз по высокой степени активности сценического существования. Распределение ролей требовало учета всех различий актеров.

С. Т. Аксаков писал Н. В. Гоголю за границу по поводу постановки «Женитьбы» на сцене Малого театра: «Я не понимаю, милый друг, вашего назначения ролей. Если б Кочкарева играл Щепкин, а Подколесина Живокини, пиеса пошла бы лучше. По свойству своего таланта Щепкин не может играть вялого и нерешительного творения, а Живокини, играя живой характер, не может удерживаться от привычных своих фарсов и движений, которые беспрестанно выводят его из характера играемого им лица. Впрочем, надо было отдать ему справедливость: он работал из всех сил, с любовью истинного артиста, и во многих местах был прекрасен. Они желают перемениться ролями. Позволите ли вы?»[[39]](#footnote-40)

Такого рода ансамблевые задачи решались на сцене Малого театра.

Щепкин остро воспринимал противоречия между мерой вдохновения, подлинности переживания и требованием осознанной, продуманной линии характера, между идейно-нравственной целью роли и естественной жизнью характера на сцене именно в плане ансамбля, художественной целостности спектакля.

Особая активность сценического существования Щепкина в роли связана не только с характером его таланта, идейно-художественной трактовкой ролей, тут была еще установка {33} на непрерывность действия на сцене, постоянное общение, которое пока не могло проявляться в скрытом виде. Отсюда возникало противоречие с целым, на что обращали внимание современники. Сам актер, как видно из его письма к П. В. Анненкову (1853), мыслил как бы по-режиссерски, старался установить меру осознанного и реально переживаемого в роли с точки зрения ансамбля спектакля.

Единство на сцене *театра амплуа* могло регулироваться со стороны. Спектакль, построенный на *ансамбле*, складывался только изнутри. Тут вступали чисто актерские взаимодействия, которые на том уровне развития театра еще не были в необходимой мере подвластны активному и целенаправленному воздействию режиссера.

В постановке спектаклей Малого театра 1830 – 1840‑х годов принимали участие режиссеры. Сначала Алексей Федорович Акимов (1810 – 1855) в качестве помощника, а затем специального водевильного режиссера. Как и Куликов, он имел практический актерский опыт, снабжал театр переводами и переделками иностранных пьес, оригинальными водевилями и комедиями, но сколько-нибудь значительного влияния, даже и в административном плане, не имел. Скорее он входил в коллектив работающих над спектаклем исполнителей, выполняя вспомогательные функции.

А. Н. Верстовский и М. Н. Загоскин, сменивший Ф. Ф. Кокошкина, осуществляли общее творческое руководство в выборе репертуара, в подборе актеров. Верстовский ставил некоторые спектакли. В принципе же сценический ансамбль создавался усилиями самих актеров. Кому-то, чаще всего Щепкину, принадлежала ведущая роль. Но осуществлялась она путями чисто актерскими: отношением к делу и творческому решению роли в совместной разработке пьесы на репетиции. Когда Гоголь поручил Щепкину ставить «Ревизора» и он по воле автора занял особое положение как бы режиссера, на репетиции возникли трения, Щепкин вынужден был передать свои функции Аксакову, об этом запрашивали Гоголя. Реально же в тех условиях гораздо более сильное влияние мог иметь ведущий актер, чем облеченный соответствующими полномочиями режиссер.

Знаменательно, что театральные суждения Гоголя отражали опыт ансамбля Малого театра. Постановка «Ревизора» на петербургской сцене принесла автору многие разочарования и сомнения в возможностях театра. После знакомства с московской сценой театральная программа Гоголя обрела определенность и перспективу. В «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”», явно отразились впечатления щепкинского спектакля[[40]](#footnote-41). Во всяком случае, именно у Гоголя получает определение {34} новая качественная природа, художественный эффект ансамбля в драматическом спектакле: «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре и которое в силах сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов сряду, нежели наилюбимейшая опера»[[41]](#footnote-42).

И в том же письме «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» (1845) создание такого «совершенно согласованного согласия» он считает делом рук актера. Режиссерское единство спектакля создается теми же путями, что и каждая роль. Только актеру ведомы эти пути. Гоголю кажется идеальным, чтобы тот лучший актер, который ведет постановку, в процессе репетиций и первых спектаклей переиграл бы сам все роли.

В различного рода комментариях к своим пьесам, в письмах к Щепкину, к другим актерам Гоголь делает многие подлинно режиссерские замечания, но в 1840‑е годы они всегда ориентированы на актера, осуществиться могут только творческой инициативой, творческим примером актера. «Дайте непременно от себя мотив другим актерам, особенно Добчинскому и Бобчинскому. Постарайтесь сами сыграть некоторые роли», — пишет он Щепкину в 1846 году, предлагая взять в бенефис «Ревизора». «За репетициями хорошо смотрите…» — заканчивает Гоголь другое письмо к нему. Речь не идет о конкретной постановке, для Гоголя в этом — важнейшее дело Щепкина, его миссия. Театр занимал писателя как прообраз жизненных отношений. Не случайно в «Игроках» сюжет разворачивается как некий жизненный спектакль, который был задуман, срежиссирован и исполнен перед глазами публики на сцене. Этот оттенок можно обнаружить и в самом заглавии. Современники видели в Утешительном, роль которого исполнял Щепкин, блестящего режиссера и актера.

## 4

Принцип ансамбля восторжествовал на сцене Малого театра в пору расцвета творчества Щепкина. Русский театр воспринял эти традиции ансамблевой игры. Причем, продолжение и развитие получила не только щепкинская школа, но и система творческого общения, представляемые на московской сцене тех лет Мочаловым и Живокини.

{35} Развитие щепкинского опыта можно проследить по самым разным линиям. Примером может служить деятельность П. М. Медведева, который был одним из первых провинциальных антрепренеров, перенесших щепкинские принципы в самую структуру своего театрального дела. Недаром именно в его театре произошла встреча прямой ученицы Щепкина Шуберт с В. Н. Давыдовым и М. Г. Савиной, будущими премьерами Александринского театра. Собрав вокруг себя группу молодежи, Шуберт работала с ними по щепкинским методам[[42]](#footnote-43).

Через Г. Н. Федотову непосредственно прикоснулся к щепкинской традиции К. С. Станиславский. В своих театральных исканиях он во многом обращался к Щепкину прямо, через голову поколений. К режиссерскому театру он шел через «актерскую режиссуру». Только теперь она обретала последовательную и целенаправленную методику воздействия на творческую природу актера. Это и стало условием возникновения *режиссуры*. Но прежде должны были пройти многие искания ансамблевого театра.

На московской сцене еще при жизни Щепкина актерский ансамбль, созданный прежде всего его усилиями, претерпевает модификацию, при которой углублялось творческое единство, творческая спаянность исполнителей спектакля, а вместе с тем отходили некоторые принципиальные для Щепкина положения.

В 1850 – 1860‑е годы русский театр получил национальный репертуар. «Горе от ума», «Ревизор» и раньше определяли уровень реализма русской драмы. Но они не могли составить афиши театра. Ее заполняли переводные и переделанные на русские нравы пьесы, драматургические рамки которых давали простор актеру в самостоятельном формировании сценического характера. Драматургия А. Н. Островского, ряда примыкавших к нему театральных писателей создавала возможность определенного репертуарного направления, воспроизводящего на сцене прежде всего правду современных жизненных отношений.

Сосредоточенность театра на сравнительно ограниченном жизненном материале никак не сужала его творческих интересов, напротив, сценическое искусство углублялось в своей художественной содержательности, обострялось в драматическом анализе действительности, и на этой основе возникало еще более тесное ансамблевое единство актеров. Тут важно было совпадение, тождество жизненных ощущений автора, театра, зрителей. Актерский образ терял при этом некоторые возможности самостоятельной значимости. Потому так сложно складывалось отношение Щепкина к пьесам Островского. Зато увеличивался смысл драматургического {36} целого как единства развивающегося действия. Творческая инициатива актера в жизненной разработке характера могла быть еще более активной, поскольку традиция амплуа уже совсем над ним не тяготела, но в то же время он должен был подчиниться системе драматических отношений пьесы.

Закономерно, что определяющую роль в формировании «режиссерского» единства спектакля начинает играть уже не «первый актер», а автор, хотя ансамбль спектакля по-прежнему являлся результатом коллективной работы. И это влияние осуществлялось не только новыми требованиями, которые реалистическая драма ставила перед исполнителями, но и прямым участием писателя в режиссуре спектакля, в работе с актерами. Отмечая разрыв между многообразием обязанностей драматурга в современном театре и ничтожностью его прав, Островский характеризует свое участие в постановке пьес. «Школа *естественной и выразительной* игры на сцене, которою прославилась московская труппа и которой представителем в Петербурге был Мартынов, образовалась одновременно с появлением моих первых комедий и не без моего участия. Я каждую свою новую комедию, еще задолго до репетиций, прочитывал по нескольку раз в кругу артистов. Кроме того, проходил с каждым его роль отдельно.

Начиная от великого Мартынова до последнего актера, всякий желал слышать мое чтение и пользовался моими советами. Садовский во всех моих ролях играл совершенно моим тоном, то же можно сказать про Шумского, покойного Полтавцева, Горбунова, Зуброва, Дмитревского, Вильде и многих других. Того же старалась достигать и вся остальная труппа, и за таким исполнением всегда почти следовал большой успех не отдельного лица, а целого ensembl’я»[[43]](#footnote-44).

Средством режиссерского воздействия Островского было прежде всего чтение, работа над текстом. Гораздо позже, когда Островский вступил в управление репертуарной частью московских театров, предложенная им труппе режиссерская программа основывалась на коллективной разработке текста.

В воспоминаниях актера П. Я. Рябова так излагается обращение Островского к актерам на первой по вступлении в должность репетиции пьесы «Воевода»:

«Я, господа, ввожу для постановки всех новых пьес такое правило: кроме этой читки, еще будет три. Поставим на сцене столы, засядем все, и каждый будет читать свою роль, давая по возможности тон и характер лица. Это важно потому, что все участвующие будут вслушиваться в общий строй и таким образом все сольется в единый хор. Прямо {37} переходя к движениям и игре на сцене, этого строя достигнуть очень трудно. И вы увидите это на деле, когда мы начнем репетицию после этих трех считок. Дальше считаю необходимыми генеральные репетиции в костюмах: это также хорошая проверка того, что сделано»[[44]](#footnote-45).

Островский вводил *застольный период*. И так, по свидетельству П. Я. Рябова, были поставлены не только «Воевода», но и следующая за ним «Мария Стюарт» Ф. Шиллера. Драматург прямо противопоставил читку «движениям и игре», общий строй спектакля для него создавался прежде всего через вслушивание, возникал в звучании *хора*.

Дореалистическая сцена была театром декламации. И этому соответствовало общественное бытование произведений литературного пера вне сцены. Прообразом такого чтения стихов и прозы было ораторское произнесение, внеиндивидуальная интонация, которая определялась жанровой ситуацией, заложенной в данном произведении.

Щепкин был рассказчиком. Он выступал с рассказами вне сцены. Актер становился одновременно автором, извлекающим содержание прямо из жизненных впечатлений, и исполнителем, отчасти играющим всех действующих лиц рассказа. И в то же время он сохранял позиции реального собеседника, влияющего на своего слушателя прямо, выступающего с определенной нравственной задачей. И структура всех этих отношений по-своему преломлялась на сцене.

Традиция такого сценического рассказа сохранилась. Но вторая половина XIX века была уже скорее эпохой *чтения*. Публичные писательские чтения были чрезвычайно распространены. Устраивались вечера, благотворительные, то есть платные, собиравшие множество публики, и на них писатели читали отрывки из романов, свои и чужие произведения. Это не было декламацией, но как бы публичным переживанием и воспроизведением через звучащее слово жизненной картины, психологической ситуации.

Соответственно и на сцене, в значительной степени под влиянием Островского, слово обретало особую жизненную наполненность, особую силу выражения всех жизненных отношений, замещая относительную бедность, ограниченность сценической обстановки.

Так определялась особенность ансамбля на сцене Малого театра. Позже рядом с ним возникали труппы, имеющие свои специфические черты, строящие свой ансамбль на иных принципах. И опыт ансамблевого театра второй половины XIX века имел решающее значение в рождении режиссуры.

{38} Но режиссерский театр объединил в систему актерский ансамбль с изобразительными средствами сцены, которые пока развивались в русском театре сравнительно самостоятельно.

## 5

Актерская игра и декорационно-постановочная техника долгое время двигались относительно независимыми друг от друга путями. Оформление сцены в столичных театрах находилось в руках автономной группы декораторов и машинистов. Особое значение постановка и обстановка приобретали в опере и балете, отчасти — в трагедии, пока она сохраняла ведущее положение на драматической сцене. Драма оказывалась в зависимости от оперы и балета, от них зачастую прямо получала элементы своей материальной оснастки. Тем более что существенно воздействовать на развитие сценической техники она пока не могла.

В 1840‑е годы на драматической сцене начинает все чаще использоваться павильон. Характер условности сценического пространства несколько менялся по сравнению с кулисно-перспективным изображением интерьера. Но сам принцип существования актера в сценическом пространстве оставался прежним. Декорации были типовым, лишенным конкретности обозначением места действия. Актерская игра и сценическая обстановка, соприкасаясь, не входили во внутренние взаимоотношения.

Машинист и декоратор, которые часто объединялись в одном лице, получали возможность проявить себя перед публикой прежде всего в балетах и операх, где часто преобладали феерические, постановочные эффекты, а также в обстановочных мелодрамах и позже в опереттах. Здесь декорация приобретала самостоятельную зрелищную значимость, а действие строилось на разного рода трюках и эффектах, осуществляемых театральным машинистом. На сцене во всех подробностях развертывалась картина кораблекрушения. Горели здания. Низвергались водопады. Из могил вставали мертвецы. Театральная техника становилась безраздельным хозяином сцены в так называемых «живых картинах», которые составляли целые представления, в различных торжественных прологах и апофеозах.

Все эти постановочные эффекты использовались и в драматических спектаклях. Принцип их применения был абсолютно тот же, что в опере, балете, феерии, дивертисменте. В спектакль входила картина с зрелищными эффектами. И тут же ее сменяла другая, с типовыми, привычными декорациями.

Искусство феерии, искусство сценических иллюзий и эффектов достигало высокого совершенства. Оно имело своих {39} специалистов, обладавших практически абсолютным чувством сцены, знанием ее оптических и акустических законов. Это были режиссеры-художники в узкой пока еще области. Но их опыт не прошел даром и для будущего режиссерского театра.

Декоратор и машинист Большого театра в Москве Карл Федорович Вальц (1846 – 1929) начинал еще при А. А. Роллере, был восприемником всех старинных секретов постановочного искусства и неутомимым изобретателем новых, а в конце жизни он участвовал в постановках Московского Художественного театра. Один из первых частных театров, возникших после отмены монополии, был задуман актером и режиссером Михаилом Валентиновичем Лентовским (1843 – 1906) как театр феерий и обстановочных мелодрам, он опирался на традиции и достижения русского декорационного и постановочного искусства. Характерно, что именно на этой основе могла развернуться самостоятельная режиссерская инициатива М. В. Лентовского. К. Ф. Вальц был его деятельным сотрудником. К. С. Станиславский увлекался представлениями в саду «Эрмитаж», он тут почувствовал силу постановочного искусства, его способность захватить зрителя.

Опера и балет способствовали не только развитию феерической и иллюзионной постановочной техники. Многие чисто технические элементы спектакля оказывались втянутыми в сферу музыкальной гармонии. Скажем, смена декораций. Пока в театре не было электрического освещения, «чистая» перемена происходила при полном или слегка притушенном газовом свете, на глазах зрителей. Сложная система завес, арок, кулис, составляющих одну декорацию, заменялась новой. В руках таких мастеров, как К. Ф. Вальц, перестановка, выполненная с особой четкостью, изяществом, да еще на музыкальной паузе, превращалась в самостоятельное зрелище, наполнялась эмоциональным содержанием. Современный театр, оснащенный всей возможной техникой, и сейчас включает в самую ткань сценического действия манипуляции с декорационным оформлением. В XIX веке эти возможности были уже открыты. С введением электричества «чистые» перемены по инициативе Вальца начали производиться и в полной темноте. Причем, и тут не обошлось без сопротивления; слишком неожиданным и пугающим казались эти погружения зала в совершенный мрак. Такой прием давал особые зрелищные эффекты, которые специально рассчитывались и разрабатывались. Ведая постановочной частью одного из спектаклей С. П. Дягилева в Париже, Вальц поразил французских зрителей изяществом и неожиданными эффектами своих «чистых» перемен.

{40} Постановочная часть в музыкальном театре получала относительную зрелищно-поэтическую самостоятельность. Открывалось эмоционально-выразительное содержание самих технических приемов. Так накапливались предпосылки к тому, чтобы актер и окружающая его на сцене обстановка могли вступить в творчески активное взаимоотношение, что является одним из важнейших условий режиссуры. Но прежде должны были произойти существенные сдвиги в живописно-изобразительной стороне сценического оформления, машинист — отделиться в своих функциях от декоратора, декоратор — стать художником.

В живописном оформлении драматического спектакля единства, даже в пределах типовой декорации, не могло быть. В пьесе соединялись декорации, взятые из стандартного комплекта берлинской мастерской К. Гроппиуса (там было организовано производство типовых декораций для России) или из других, часто оперных или балетных спектаклей, делалось комбинированное оформление, собранное из разных деталей. В последнем случае часто проявлялось незаурядное мастерство и изобретательность. И новые декорации для одной и той же постановки писались разными художниками. Тут была узкая специализация, особые мастера пейзажной, архитектурной декорации, интерьера. Некоторые художники достигали в своей области высокой виртуозности. Поражал современников абсолютным чувством театральной перспективы петербургский декоратор А. Бредов, создававший на тяжелых театральных холстах полные воздуха пейзажи. Мастерство декоратора заключалось еще и в том, чтобы скрыть слишком явную кулисную структуру декорации, разрушить равномерный ритм планов, создать иллюзию естественного «беспорядка» в расположении лесной декорации, даже иногда добиться углового ракурса в интерьере. Во второй половине XIX века здесь были немалые достижения. Правда, это требовало все более усложненной и дробной системы кулисно-арочных установок.

Павильон тоже получал живописную разработку. Он мог комбинироваться с завесами, открывающими в прорезях окон и дверей перспективу пейзажей или анфиладу комнат. И в то же время окна, драпировки, детали обстановки, мебель большей частью были написаны на стенах трапециеобразной установки павильона. Это соответствовало самой природе декорации, ее несколько нейтральной функции по отношению к актеру. Живописные атрибуты интерьера при павильонной декорации сохранялись очень долго из-за рампового освещения сцены. Сильный свет снизу давал резкие и смещающие масштабы тени. Потому художники избегали ставить на сцене много мебели.

Однако уже в 1860‑е годы критика обращает внимание на несообразности в оформлении павильона.

{41} «Комнаты на сцене, — писал А. Н. Баженов, — меблируются обыкновенно самым неестественным образом, как-то условно, традиционно, как будто по какой-то формуле. В редкой сценической комнате не увидите вы, на так называемом первом плане, с одной стороны дивана с стоящим перед ним столом, с другой — тоже стола при нескольких стульях, тогда как стены комнаты обыкновенно пусты и как будто ждут мебели…»[[45]](#footnote-46) Критик связывает подобную расстановку мебели с привычным однообразием мизансцен, выдвигающих актера на передний план, с обязательным фронтальным его поворотом к зрителю, обращает внимание на нерасчетливое использование сценического пространства, на густые тени, которые бросает мебель. Баженов выделяет удачную, с его точки зрения, обстановку в ряде пьес Островского.

Возникает требование к декорации, предполагающее восприятие ее в плане сценической среды, а не только фона, рамы для актера, появляется ощущение возможности более активной и содержательной связи между персонажами и тем, что их на сцене окружает. По-своему это отражалось и на театральной живописи.

В театр приходят художники-декораторы, которые, не порывая, в общем, с существующими традициями, отходят от установившихся форм и канонов. В декорационную живопись начинают проникать реальные мотивы. Условно-театральные «швейцарские» ландшафты в соответствующих пьесах уступают место русским темам. М. А. Шишков, М. И. Бочаров, декораторы петербургского театра в каникулярные летние месяцы после окончания сезона отправлялись уже не в Вену или Берлин совершенствоваться в искусстве театральной перспективы, а ехали на Волгу писать этюды, организовывали экспедиции для сбора материалов к предстоящим постановкам. Московский декоратор К. М. Исаков прославился своими русскими интерьерами.

«Артистам, — писал Островский, — надоедают всегдашние однообразные павильоны с рутинной расстановкой мебели и обычные переходы с места на место; они до восторга бывают рады возможности вести себя натурально. Я помню, как Шумский благодарил декоратора Исакова за маленькую, бедную комнату в пьесе “Поздняя любовь”. “Тут и играть не надо, — говорил он, — тут жить можно. Я как вошел, так сразу напал на настоящий тон”»[[46]](#footnote-47).

Установка на колорит национальный, колорит эпохи проявилась прежде всего в пьесах исторических, связанных с русской стариной. В театр начали привлекать археологов, историков, знатоков народного искусства. Как решительный {42} поворот в постановочном искусстве современниками был воспринят спектакль «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого на сцене Мариинского театра в 1867 году. Пьеса эта оформлялась с особой тщательностью, без обычной экономии на драматических постановках. Тут сыграли роль связи автора, его близость ко двору. Почти все декорации были сделаны заново лучшими петербургскими декораторами — Шишковым и Бочаровым, костюмы — по эскизам В. Г. Шварца, академика живописи, считавшегося крупнейшим специалистом по русской исторической теме, автора картины «Иоанн Грозный у тела убитого им сына». Консультировал постановку археолог В. А. Прохоров. Историк Н. И. Костомаров присутствовал на значительной части репетиций. Впервые в историческом спектакле на сцене были воспроизведены со всей точностью интерьеры кремлевских палат, сделаны попытки реставрировать картину старой Москвы («Хлебная площадь в Замоскворечье»), передать черты дворцового быта («Покои царицы Марии Федоровны»). О последовательности и единстве в трактовке оформления трагедии не могло быть речи. Декорации писались по эскизам разных художников. Кроме Шишкова, Бочарова, Шварца, был привлечен вице-президент Академии художеств Г. Г. Гагарин. Декорации комнат Годунова и Шуйского, картины «Покой во дворце Иоанна» были взяты из запаса, неизвестно, кому из декораторов того времени они принадлежали. Художественный уровень эскизов был различен, рядом с исторически узнаваемыми интерьерами — условные царские палаты. Историческая точность аксессуаров тоже была весьма относительна.

В «Проекте постановки на сцену трагедии “Смерть Иоанна Грозного”» автор обращает внимание прежде всего на разработку характеров, он мыслит целостность спектакля на основе его ансамблевого единства, от верности характеров предлагает идти к общей идее. Достигнутое театром того времени «режиссерское» единство спектакля как единство ансамблевое получает у А. К. Толстого весьма точную формулировку: «Верное понимание отдельных характеров будет иметь следствием возможное совершенство игры, что самое облегчит зрителю понимание общей идеи. Тогда только возникнет перед публикою цельное и осмысленное создание, где не только ни один из исполнителей не понесет ущерба в своих правах, но где каждому без исключения представится случай показать себя настолько великим художником, насколько он будет способствовать к единству и гармонии целого»[[47]](#footnote-48).

В своей режиссерской экспозиции драматург пишет о каждом персонаже в отдельности, разъясняя прежде всего {43} социальные и психологические ситуации. Есть основание предполагать, что «Проект…» оказал сильное влияние на художника, работавшего над эскизами костюмов, в частности, эскизы костюмов Иоанна отражают три его состояния в ходе развития драмы, которые отмечены А. К. Толстым. Декорации в спектакле, при всей важности их установки на историческую, археологическую верность, не учитывали и тех немногих замечаний автора, которые касались связи актера и фона. К этому еще не были готовы художники. Однако отказ от отвлеченно-романтической условной стилистики театральной живописи, обращение к исторической достоверности, пусть еще относительно нейтральной, лишенной определенности художественного стиля, были важным шагом в сближении актера и декоратора.

Нейтрализация канонических изобразительных форм была пока единственной возможностью отчасти уничтожить разрыв между правдой психологических состояний актера и шаблоном оформления и в жанрах исторических, сказочных. Вальц вспоминает, что при постановке «Снегурочки» на сцене московского Большого театра в 1873 году «А. Н. Островский особенно подробно не заявлял своих желаний и детальных указаний по постановке декораций не делал, ограничиваясь приемом макета в том виде, в каком он представлялся художником». Автор пьесы хотел только изменений в изображении птиц в прологе. «Он требовал, чтобы последние были как можно более реальны, и настаивал на их выполнении бутафорским способом, сделавшим, — по мнению декоратора, — костюмы крайне сложными и неудобными»[[48]](#footnote-49). Но, по-видимому, Островскому важно было прежде всего избавиться от стилизации персонажей, которую навязывали ему декораторы. Бутафорские, чучелообразные костюмы были пока единственным возможным приемом. Позже именно в «Снегурочке» В. М. Васнецовым сделан один из первых опытов выявления в живописном решении содержательных моментов произведения.

Историко-археологическая линия в декорационном искусстве получила продолжение в «Борисе Годунове», впервые поставленном в 1870 году на подмостках того же Мариинского театра. Шишков, написавший эскизы для четырнадцати декораций, и Бочаров, оформивший две картины, работали над спектаклем с 1868 года. Был достигнут сравнительно высокий уровень оформления. «Всего замечательнее в этом представлении, — писал Стасов, — вышла постановка пьесы, роскошная, тщательная, научно верная до невероятности»[[49]](#footnote-50). Историческая точность места действия, в частности всех кремлевских палат, была совершенной. Исследователь {44} истории русского декорационного искусства второй половины XIX века Ф. Я. Сыркина считает, что в сцене «Царская дума» Шишков «по-режиссерски определил места для действующих лиц», ему «удалось одновременно показать торжественность обстановки, соответствующей началу сцены, и, выделив место Бориса, подчеркнуть смысл происходящего»[[50]](#footnote-51). В некоторых случаях достоверность бытовая расходилась с сутью происходящего. В сцене «Келья Чудова монастыря», считает Ф. Я. Сыркина, художник «загромоздил келью деталями (русская печка, рукомойник с ушатом, табуреты, посуда), ненужными актерам по ходу действия и не помогающими его раскрыть»[[51]](#footnote-52). Эти же особенности декораций в картине «Корчма на литовской границе» уже не противоречили драматургическому материалу. И все же внешние стороны постановки в этом спектакле оказались на первом плане. Ей отвечали развернутые и красочные массовые сцены, разработанные А. А. Яблочкиным. Собственно актерские создания в спектакле были довольно бледными, ансамбль отходил в тень перед своеобразной роскошью и подробностью постановки.

В театре Корша впервые был применен в 1885 году историко-археологический принцип оформления комедии «Горе от ума», действие которой относилось к сравнительно недавним временам. «Мебель, люстры, бра, ковры, — все это разыскивалось по чердакам, у скупщиков и антиквариев»[[52]](#footnote-53).

«Горе от ума» было парадным показным спектаклем. Но увлечение натуралистической достоверностью в разработке сценической обстановки позже в театре Корша проявилось уже в современных пьесах, где художник заботился не столько об исторической или бытовой правде, сколько старался продемонстрировать вкус и изобретательность. Сцена превращалась в выставку современного интерьера, где все до последней безделушки было подобрано и расставлено по местам. Здесь господствовал стиль буржуазной роскоши, уюта, респектабельности.

Императорские театры вынуждены были последовать примеру первого частного театра при постановке современных пьес. Постановочные части театров достигли виртуозности в маневрировании накопившимся запасом декораций, создавали на сцене картины, достаточно убедительные с точки зрения верности истории, национальному характеру, бытовым нормам. По-своему учитывался и колорит того или иного эпизода, его настроение. Однако о художественной индивидуализации зрительного образа спектакля, так или {45} иначе отвечающего содержанию пьесы, речи пока не было и в тех случаях, когда создавались новые декорации, когда постановка делалась с особой роскошью.

Поиски русских декораторов в 1860 – 1870‑х годах привели к существенным сдвигам. Приезд мейнингенской труппы в 1885 году не застал русский театр врасплох. Пресса с достаточным основанием могла говорить об известном превосходстве русских декораторов. Работы немецких художников показались суховатыми, бедными по колориту, однообразными. Более неожиданным был характер взаимодействия человеческих фигур на сцене и фона. Русские театральные художники, несмотря на довольно рутинную и громоздкую кулисно-арочную систему, достигали весьма высокой достоверности изображения, изящества форм, виртуозности исполнения. Однако на этих новых основах возникали свои шаблоны. Определенная художественная нейтральность декорации по отношению к пьесе, отсутствие настоящего творческого единства с актерским ансамблем не проходили даром. Сцена превращалась в чистенькую модель соответствующего места действия. В перспективе зала декорации часто выглядели как изящные новенькие игрушки. Манеру работ Шишкова теперь характеризовали как бонбоньерочную. Все чаще критика обращала внимание на чрезмерную резкость и детализированность живописного письма на сцене. Новые декорационные формы все-таки не исключали противоречия в актерской и внешнепостановочной части спектакля, они по-прежнему могли оттеснять актера, инициатива художника нередко шла в ущерб целому.

Современная критика обращала внимание на эти противоречия, на возникающую обратную зависимость между роскошью постановки и уровнем актерского ансамбля спектакля. В статье об «Орлеанской деве», поставленной в бенефис декоратора А. Ф. Гельцера на большой московской сцене, критик был вынужден отметить, что бенефициант дал «целый лабиринт декоративных построек, в которых стушевались и Шиллер, и М. Н. Ермолова, и яркий Дюнуа — Южин», что «декоратор вышел из своей роли, выдвинулся в глубины кулис и, расталкивая действующих лиц, встал среди них с кистями и палитрою в руках»[[53]](#footnote-54).

Однако путь к сближению актера и художника на сцене, без которого не могло быть режиссуры, не заключался во взаимных уступках и ограничениях, при которых оформление становится лишь рамой для сценической картины. Оно предполагало еще большую творческую активность художника, {46} но только в ином направлении, связанном с изобразительным освоением содержания пьесы. Тут важнейшую роль сыграло участие крупнейших русских художников — отнюдь не специалистов-декораторов — в оформлении спектаклей на частной и любительской сцене. В 1882 году В. М. Васнецов оформил «Снегурочку» в Мамонтовской опере. Здесь уже с достаточной определенностью обнаруживают себя новые подходы к сотрудничеству художника в театре. В этом ряду следует назвать театральные работы В. Д. Поленова, М. А. Врубеля, В. А. Серова, И. И. Левитана и др.

Театральный костюм все в большей и большей степени оказывался в ведении художника, становился неотъемлемой частью общего художественного решения спектакля. Во многом он прошел ту же эволюцию, что и декорации. Правда, были и существенные особенности. С самого начала инициатива принадлежала прежде всего актеру. Определение платья персонажа входило в круг самостоятельной работы над ролью.

К концу XIX века поднялись требования к исторической точности костюма, его национальной достоверности. Осознано было значение костюма в формировании характерного образа на сцене. Культура костюма была поднята усилиями художников и портных. Между тем, все эти средства употреблялись без системы, не подчинялись общей идее спектакля, могли соседствовать с чем-то случайным.

Накопление новых форм и средств происходило во всех подразделениях постановочного искусства. Совершенствовалась техника сцены, обогащался и дифференцировался арсенал всевозможных эффектов — шумовых и световых. Декораторы и машинисты русского театра были в курсе последних достижений техники, славились изобретательностью. Вместе с тем машинерия русской сцены основывалась главным образом на применении человеческой силы. С точки зрения истории режиссуры особое значение имело применение в театре электрической энергии. Для режиссуры было важно не только совершенствование театральной техники; более существенна возможность маневрирования светом в зале и на сцене. В арсенал выразительных приемов театра поступало новое эмоциональное средство — темнота. И тут заключались возможности принципиально новых форм взаимодействия зала и сцены, в частности, эффект «четвертой стены».

Н. П. Извеков убедительно показал, что само по себе техническое новшество не могло изменить театральной системы, нужны еще социальные и идеологические предпосылки. «Электричество продолжало путь газа, освещая перспективно-панорамную сцену с ее арками и кулисами, павильонами и {47} заставками… Электроаппараты даже топографически располагались на месте источников газового освещения»[[54]](#footnote-55).

Театру предстояло подняться на новую, режиссерскую ступень развития. И электрическая энергия являлась важнейшей технической к тому предпосылкой. Вся система сигнализации была примитивной, синхронизация отдельных элементов спектакля весьма относительной. Только электричество могло обеспечить необходимую для режиссерского театра концентрированность и частоту действенных посылов.

Арсенал средств и возможностей театра все возрастал, увеличивался и в творческой и в технической областях. Но они не слагались в сколько-нибудь определившуюся систему, существовали в весьма подвижных, противоречивых отношениях. И это тоже оказывалось почвой для возникновения режиссуры.

## 6

Русский императорский театр представлял собой все более разрастающийся комбинат с различными творческими, художественными, техническими подразделениями. На Венской музыкальной и театральной выставке 1892 года русский отдел был единственным в своем роде. В других странах Европы принцип капиталистического разделения труда определял характер театральной организации. В русском театре объединялись различного рода труппы, театральная школа, декорационные мастерские, портновские, парикмахерские, бутафорские цеха, электрические станции и т. д. Каждая мелочь создавалась в недрах самого театра.

По мере того, как усложнялись и обогащались художественные и технические средства постановочной части, определялись и специальные функции режиссера в управлении труппой. Значение режиссера как лица, объединявшего все силы сцены и поддерживавшего необходимый уровень творческой жизни театра, заметно возрастало.

Н. И. Куликова, утвердившего авторитет режиссера, хотя бы и с административной точки зрения, на Александринской сцене сменил его помощник А. И. Краюшкин. Но очень скоро он был назначен режиссером молодой драматической труппы, игравшей на сцене Театра-цирка, переоборудованного для драматических спектаклей, а затем в Красносельский театр для военной публики.

С 1852 года пост главного режиссера занимал Евгений Иванович Воронов, имевший солидный актерский опыт. В своих методах управления он исходил из творческих интересов дела. Г. М. Максимов приводит одно из обычных его {48} обращений к актеру, дающих представление о тоне режиссера, его позиции: «Потрудитесь говорить так, как написано у автора, потому что он думал об этой фразе так же, как о всей пьесе»[[55]](#footnote-56). Известен случай, когда Воронов записал штраф самому себе. Он много занимался постановкой массовых сцен. Первый применил такой прием: во время спектакля надевал костюм и, смешавшись с толпой статистов, на сцене руководил их реакциями. Воронов был постановщиком «Смерти Иоанна Грозного», организатором этого сложного спектакля.

Одновременно с Е. И. Вороновым режиссерские обязанности на Александринской сцене начал выполнять Александр Александрович Яблочкин (1821 – 1895), тоже выпускник императорского училища, игравший на Александринской сцене, затем — в провинции. После смерти Воронова в 1896 году Яблочкин стал главным режиссером. Он целиком сосредоточился на постановочной стороне. Актеров, по свидетельству современников, он поправлял и направлял только на черновых репетициях. Зато он требовал точного выполнения своего режиссерского плана. Первый же поставленный Яблочкиным на Александринской сцене спектакль — «Русская свадьба в исходе XVI века» (1852) — обратил на себя внимание тем, что комедия П. П. Сухонина, лишенная сюжетного интереса, выразительных характеров, производила на сцене впечатление благодаря слаженности и разработанности постановки, эффектным группировкам, органическому включению в действие хора. Причастность режиссера к спектаклю стала вдруг явной для зрителя.

Яблочкин несколько сузил сферу влияния режиссера, внеся вместе с тем сюда более определенную профессионализацию. Воронов в значительной мере сохранял еще функции администратора, осуществляя при этом творческое и этическое влияние на труппу. Он был человеком сравнительно образованным, как и многие режиссеры, причастным к литературе, переводившим пьесы. Мемуаристы отмечали его заботу о правильности произношения, о понимании актером смысла слов, многие его замечания превращались в маленькие лекции по лингвистике. Яблочкин в большей степени сосредоточивался на специальных сторонах постановочного искусства. Но так или иначе, оба они входят в историю театра как режиссеры, которые показали необходимость и значимость этой профессии в театральном деле.

Рядом с ними можно назвать Сергея Антиповича Черневского (1839 – 1901). В 1879 году он был назначен главным режиссером Малого театра и сохранял этот пост до самой смерти. К более сложным и тщательно разработанным постановкам он обратился в 1890‑х годах, уже после гастролей {49} мейнингенцев. На московской сцене спектакли в большей степени основывались на единстве и слаженности актерского ансамбля. Но уровень постановочной культуры он поднял.

Знаменательно, что в корреспонденции о бенефисе С. А. Черневского в связи с тридцатилетием его сценической деятельности автор определяет значение режиссера в театре вообще:

Деятельность режиссера разделяется на две части: чисто теоретическую в отношении пьесы и практическую в отношении к актерам. Режиссер… должен усвоить себе приготовленную к постановке пьесу и иметь ее перед глазами всю, в общности; но вместе с тем видит и понимает взаимные отношения характеров. В каждом драматическом произведении лежит основной тон его, который он должен подметить, воспроизвести и старательно определить. Он обязан… определить и наблюдать самый темп, которым должен быть выражен характер. Он, разумеется, не школьный учитель, и не должен теряться в педантических выяснениях подробностей; на нем лежит великая художественная обязанность: указывать на пробелы, которые найдутся в исполнении отдельных лиц и через которые могут пропасть красоты драматического произведения. Еще труднее этой теоретической деятельности деятельность чисто практическая. Ему приходится иметь дело с множеством отдельных лиц, которых ему надо соединить в отдельное целое…[[56]](#footnote-57)

Автор не настаивает на том, что С. А. Черневский совершенно подходит под эту идеальную схему, но считает его все-таки к ней приближающимся.

Режиссерская практика тех лет давала основания для достаточно серьезных заключений о многообразии, сложности, важности обязанностей режиссера. Но средства и пути режиссерского воздействия пока не принимаются во внимание. Для этого еще нет оснований, какая-либо последовательная методология или система отсутствуют. По существу, режиссер рассматривается как один из участников ансамблевой разработки пьесы, свободный от определенной роли и потому способный контролировать верность каждой из них. Если актеры справляются с этой задачей сами, то режиссер уже как бы необязателен.

По-видимому, не случайно такая трактовка режиссуры возникает именно в связи с московской сценой, где достаточно устойчивы были *традиции* ансамблевой игры. В 1880‑е годы эти традиции, может быть, даже преобладали над ее творческой активностью.

Программа Островского, его теоретическая и практическая деятельность этих лет заключалась в том, чтобы отстоять ансамбль московского типа, возвратить ему тот творческий и художественный уровень, на каком он находился в середине столетия, придать этому театру характер образцового, национального.

{50} В одной из записок Островский формулировал свое понимание тех принципов, на которых основано единство ансамбля, или, как можно было бы сказать, режиссура спектакля: «Художественной дисциплиной, — писал Островский, — называется такой порядок в управлении сценой, при котором: 1) для достижения полного эффекта данным драматическим произведением все артистические силы исполнителей сводятся к единству; 2) предоставляется каждому таланту та именно доля участия, какая требуется для того, чтобы произвести цельное впечатление; 3) наблюдается, чтобы каждый артист давал ни больше, ни меньше того, что требуется его ролью по отношению к целому».

Но такая «художественная дисциплина» возможна при соответствующем подборе труппы, спектакль создается только самими актерами.

«На репетиции ни один умный автор, ни один порядочный начальник репертуара или режиссер не станет учить артистов играть: это глупо. На репетициях артисты примериваются к роли, пробуют тон… А П[отехин] позволяет себе учить на репетициях — кого же? — Стрепетову! да еще покрикивает на нее. И это называется теперь дисциплиной! Положим, что дисциплина, в смысле субординации, вполне достигнута: артисты кланяются начальнику, режиссерам, ни в чем им не прекословят, без возражения слушают глупости, исходящие от начальства… Но какая польза от этого искусству?»[[57]](#footnote-58)

Как бы ни был Островский прав в отрицании казенно-канцелярского управления театром, но режиссер им понимается как лицо, входящее в работу над спектаклем вместе с актерами, со своими относительно вторичными, техническими функциями, и уж никак не вмешивающееся в искания сценических характеров, образов. Режиссер тоже воспитанник сложившейся ансамблевой труппы.

Островский выдвигает как непременные условия ансамблевой труппы ее однородность в смысле сценической школы и полноту в замещении всех необходимых для трагедии, драмы, комедии и водевиля амплуа. Эта, казалось бы, идеальная система содержала свои противоречия. Ансамбль был заложен в однородности и полноте труппы, а не возникал на уровне спектакля, то есть существовал вне особенности пьесы, ее индивидуальной стилистики. Труппа как бы заранее приноравливалась к определенному типу драматургии. Театр представлялся довольно замкнутой художественной организацией, по-своему изолированной от живых театральных процессов. А на самом деле за эти годы реальные тенденции вели к активной перегруппировке, взаимному перераспределению сил между ранее сравнительно отдельными областями театра. При этом размывались былые ансамблевые труппы, {51} происходило до известной степени падение художественного уровня театра, но вместе с тем содержались и моменты относительно прогрессивные, открывающие для театра новые пути, во всяком случае, возвращение к прошлому было невозможно.

Немаловажное значение имела стихия провинциального театра, находящегося в непрерывном молекулярном брожении. Тут не существовало сколько-нибудь постоянных трупп, но в строении их особого различия не было. Почти всегда антреприза объединяла актеров разных поколений, школ. Были тут актеры старого закала, сохранявшие навыки и традиции давней трагической и комической школы. Немало встречалось воспитанников императорских училищ, даже побывавших на столичной сцене, но соблазненных известной свободой и самостоятельностью, которую получал крупный актер в провинции. У них был свой разработанный репертуар, они существовали в труппе как гастролеры, остальные должны были под них подлаживаться. Значительный слой провинциальных актеров состоял из профессионалов невысокого творческого уровня, это были так называемые «полезности», замещающие то или иное вакантное амплуа. Входили в труппы провинциальных городов и актеры, только делавшие свои первые шаги на сцене. Недостающие амплуа часто замещались местными любителями.

Вместе с тем провинциальной труппе приходилось оперативно и чутко откликаться на требования зрителя: она была от него в большой зависимости. Демократические и либеральные тенденции тут сказывались сильнее, чем на столичной сцене.

Особенным был и режим работы провинциальной труппы. Обычно пьеса могла пройти только один раз, на второй публики уже не хватало. Значит, театр, даже если представления давались не каждый день, должен был показывать не менее двух-трех пьес в неделю. Спектакль готовился несколько дней, роли разучивались в одну ночь. «… Пьесы играют экспромтом, не уча ролей и без репетиций, — пишет Островский о провинциальном театре, — сладят кое-как места, чтобы не пугаться, и играют по суфлеру». Естественно, что это отражалось на самом спектакле: «Для авторов невыносимо тяжело видеть свои пьесы в провинции: художественность произведения исчезает, так как одно из главных достоинств пьесы — верность и характерность языка — не передается артистами, они говорят не то, что писал автор, а что-то другое, как итальянцы в своей старой commedia dell arte, где для артистов писались только программы, а текст импровизировали они сами»[[58]](#footnote-59).

{52} Летопись провинциального театра наполнена различными рассказами о бесконечных ошибках и курьезах. Тут складывались ремесленные приемы, наивные, примитивные штампы. И все же в экспромтах и импровизациях, о которых говорит Островский, были творческие моменты, не только анекдоты и нелепости. На сцене, на ходу, без предварительной подготовки возникали мимолетные ансамбли, создавались навыки напряженного и активного существования на сцене, когда актер в любую минуту мог ждать непредвиденного, должен был быть готов ответить на чистую импровизацию своего партнера, помочь ему в безвыходном положении. Спектакль все-таки жил. Возникающее в таких случаях своеобразное единство вернее всего было бы назвать «ансамблем суфлера».

Суфлер, сидящий в специальной будке посередине сцены, произносящий реплики так, что зритель сначала слышит его, а потом уже актера, представляется теперь нелепостью, признаком косности казенных театров и примитивности театральной культуры — провинциальных. Естественно, что суфлерская будка была убрана, хотя это не означает, что вместе с ней исчез из театра и суфлер. В те времена суфлер был все-таки важной и по-своему даже творческой фигурой. Его значение не падало, а в последние десятилетия прошлого столетия возрастало. И среди тех, кто выполнял отдельные функции, ставшие впоследствии прерогативой режиссера, совсем не последнее место занимает суфлер.

Именно суфлерский экземпляр фиксировал наиболее полно режиссерскую экспозицию пьесы, отмечал изменения текста, выходы и уходы, вступление оркестра, шумовые эффекты, все, что было условлено во время репетиций или пришло в голову актеру перед спектаклем и было сообщено суфлеру. Опытный суфлер играл важную, а иногда и решающую роль при постановке спектакля. Летописи провинциальной сцены хранят немало рассказов о том, как под руководством суфлера и по его разметке ставилась пьеса, полученная только накануне или в день спектакля. Но главное, что суфлер оказывался своеобразным режиссером в самом ходе спектакля, формирующим, определяющим данное представление, сегодняшнюю версию спектакля. От него во многом зависело органическое течение действия на сцене, его целостность, темп, логический рисунок. Чуткий, чувствующий суфлер угадывал настроение артистов, умел вовремя и должным образом подать текст, даже заполнить непредвиденную паузу собственной импровизацией. В его руках была вся сигнализация, вводящая в действие оркестр, постановочные эффекты, контроль за выходами и уходами. Это был своеобразный дирижер драматического спектакля, занимавший свое место за пультом, в самом творческом процессе направляющий ход действия. Возможность влиять на эмоционально-действенный ход спектакля, поддерживать целостность его восприятия была у суфлера {53} более реальной, чем у режиссеров. Фигура суфлера приобретает особое значение в театре последней четверти XIX столетия именно потому, что соответствующим образом складывались ансамблевые отношения на сцене.

Тип ансамбля, который еще сохранялся на сцене Малого театра, был уже в какой-то степени уникальным явлением. Слияние актеров в спектакле Александринского театра происходило на иной основе. Здесь было больше импровизационности, благодаря которой в особый живой и активный контакт на сцене вступали актеры совсем не одинаковых стилей. Для Островского это было признаком влияния провинциального театра, даже М. Г. Савина и В. Н. Давыдов были, с его точки зрения, испорчены провинцией. Еще большую угрозу наступления дилетантизма Островский видел во все разрастающемся движении любительского театра, в росте клубных и других его форм. Традиционный ансамбль распадался, и возникал на сцене как мимолетное, зыбкое, несовершенное единство, да и то весьма нечасто, ансамбль иного типа, ансамбль экспромта и импровизации. И это не было только искривлением, вызванным, как совершенно справедливо считал Островский, монополией императорских театров в столицах, казенно-чиновничьими навыками руководства искусством, тупостью цензуры; обнаруживались тут и свои исторические закономерности, пробивались тенденции пусть и противоречивые, но имеющие некоторые жизненные основания.

Расшатанность всех отношений на сцене не исключала шаблона, напротив, именно в этот период плодились и въедались в театр бесчисленные ремесленные штампы, внешние приемы. Но они не образовывали сложившейся системы общепринятых регламентации, возникали стихийно и сочетались с известной свободой и непроизвольностью отношений на сцене. Актер реально ощущал свое влияние, свои возможности в процессе формирования живого сценического действия.

Разумеется, на уровне подобного типа ансамбля не могло быть серьезной и углубленной трактовки драматического произведения. Именно с этой точки зрения так тревожило Островского все происходившее на сцене в 1870 – 1880‑е годы. Он смотрел на театр прежде всего глазами драматурга. И действительно, в этом смысле тут были свои существенные отступления и потери. Но опять же не случайные, а связанные с диалектикой развития русского сценического искусства. Именно текучесть и подвижность всех сценических связей создавала почву для возникновения режиссерского театра.

Представление о режиссерском единстве спектакля как единстве хотя и динамическом, но организованном по законам оптической перспективы театра, возникло в русской критике, отчасти под влиянием мейнингенцев.

{54} «Современный зритель требует, — писал С. С. Голоушев в 1890 году, — чтобы невидимая рука последовательно созидала перед ним на сцене ряд таких же картин, какие мог бы написать на полотне художник, задавшийся целью иллюстрировать в своих картинах данное сценическое произведение».

И далее: «Режиссер должен быть непременно художник и прежде всего художник».

Таков был один из путей теоретического обоснования творческой роли режиссера, который сравнивался с художником, автором картины, или, вернее, достаточно самостоятельным иллюстратором. При этом на театр переносились и соответствующие отношения живописца к материалу, к палитре красок: «От него должно зависеть на сцене все. Ему должны быть подчинены и декоратор, и машинист, и костюмер, и все отдельные персонажи сцены. Все они лишь материал, служащий художнику своим знанием и талантом, но не более. Таково значение режиссера на сцене»[[59]](#footnote-60).

Однако подобный подход к режиссуре не был характерен. Он не получал поддержки в практике русского театра. Когда на его сцену в конце XIX – начале XX века пришли крупнейшие художники, порой оттесняя режиссеров, подобный подход не соответствовал тому типу отношений, который складывался между сценой и залом.

## 7

Русская сцена последних десятилетий XIX века, пестрая и неоднородная, менее всего, казалось бы, была готова воспринять режиссерскую реформу. На самом деле — именно это брожение, отсутствие застывших и по-своему законченных форм создавало почву для театральной системы повышенной творческой активности, предполагающей режиссерское единство. Все необходимые элементы для такого театра уже существовали, развились, хотя и были смешаны с чрезвычайно рутинными и примитивными формами. Недаром все же сознание необходимости и возможности театра нового творческого уровня жило в театральной среде. Очень рано оно проявилось в попытках создать соответствующим образом организованный театр. Особенно показателен в этом отношении Пушкинский театр А. А. Бренко в Москве, возникший в 1880 году, а в 1882 году превратившийся в антрепризу Ф. А. Корша.

Пушкинский театр был дальним предшественником Московского Художественного, предвосхитившим многие его начинания. Художественное руководство осуществлялось Советом театра, возглавляемым М. И. Писаревым, актером высокой культуры и образованности. Изменился режим подготовки спектаклей, хотя последовательность репетиционных этапов оставалась прежней. Но ведь и в Московском Художественном {55} театре они тоже сохранились, изменилась длительность и подробность разработки, конечно, и содержание каждого из них. Нечто подобное было и в Пушкинском театре. Пьеса готовилась от трех недель до месяца. Небольшой, камерного типа зал театра давал возможность многократно повторять одну и ту же пьесу, зрителей для него хватало. К тому же высокий уровень постановок поддерживал интерес к театру.

По-новому строились отношения внутри труппы. Разрушена была система актерских рангов, крупные актеры выступали в ролях второго и третьего плана. Возможно было творческое соревнование актеров, когда одна и та же роль получала различную трактовку. Так, Уриэля Акосту играли Писарев и, Южин.

Демократические прогрессивные тенденции сказались на репертуаре театра. Ставился Островский. Впервые без цензурных искажений была показана пьеса «Свои люди — сочтемся». Упор делался на классику. Из современных пьес, кроме Островского, шли произведения, отражавшие настроение народнической интеллигенции, например, «Затишье» («На хуторе») П. П. Гнедича.

Режиссура Пушкинского театра имела отчасти коллегиальный характер. Участвовали в постановках своих пьес авторы, в частности, Островский. Важное влияние на сценическое решение пьесы оказывал Совет, возглавляемый Писаревым. Привлекались в театр режиссеры со стороны на отдельные постановки. Режиссером «Скупого» был прославившийся своими постановками Мольера А. Ф. Федотов, организатор театра на Политехнической выставке. Но основным режиссером был В. Н. Андреев-Бурлак, то есть один из ведущих актеров театра.

Сравнивая Андреева-Бурлака как режиссера с А. А. Яблочкиным, который приходил в театр на репетицию с точно разработанным планом, осуществления которого добивался от актеров («не терпел никаких отступлений от выработанного им режиссерского плана как в создании отдельных мизансцен, так и в группировке отдельных актеров на сцене», «точно закреплял, по своему выбору, место актера на сцене»), А. Я. Глама-Мещерская писала:

Совсем иной тип режиссера представлял Бурлак. Работать с ним было гораздо труднее, ибо режиссерские требования его выражались не вполне отчетливо. Бурлак загорался в самом процессе работы. Он тут же на сцене придумывал и обдумывал план будущей постановки. Нередко, блестяще срепетовав первое действие пьесы, он убегал за сцену и в тесной режиссерской комнате Пушкинского театра обдумывал еще не вполне ясный для него самого план следующей картины. В большинстве случаев «нутро» или «вдохновение», как говорили тогда, выручали Василия Николаевича, и он вдруг импровизировал такую мизансцену, какая и в голову никому не приходила, — такую яркую, сочную и глубоко жизненную. Но бывало, что после репетиции первого действия пьесы Бурлак вдруг «потухал» {56} и продолжал работу вяло, с явным надрывом… Пьеса, срепетованная Бурлаком, походила нередко на черновую тетрадь: запись в ней выправлялась сообразно с дальнейшим ходом постановки…[[60]](#footnote-61)

Вызывает некоторое удивление, почему режиссером Пушкинского театра был, скажем, не Писарев, а Андреев-Бурлак, актер, отличавшийся неровной игрой по вдохновению, обычно приблизительно осваивавший текст. За режиссерским столом актер оставался верен себе. Но может быть, именно в том-то и заключался смысл, что в режиссуру он переносил свои актерские методы, тут был не заранее обдуманный расчет, а творческий процесс, совершающийся во время самой репетиции на глазах исполнителей и вместе с ними. И то, что «черновая тетрадь» режиссерского замысла правилась по ходу постановки, вносило в режиссуру творческий момент. Недаром спектакли Пушкинского театра имели особое впечатляющее влияние на зрителя.

И все же, каким бы редким явлением ни представлялся Пушкинский театр на фоне сценического искусства тех лет, он не был чем-то исключительным или случайным. Здесь сошлись наиболее живые элементы и тенденции, свойственные русскому театру.

Пушкинский театр продержался очень недолго, да и не мог пока сохраниться в своем первоначальном виде. Не только потому, что экономической его основой была случайная помощь буржуазного мецената. Для существования такого типа театра еще не было необходимых условий. Ф. А. Корш, который принял антрепризу от А. А. Бренко, подчиняет театр вкусам совсем иной публики, рассчитывает на обеспеченные буржуазные слои зрителей. Соответственно меняется характер труппы, хотя известная преемственность сохраняется. Поддерживается определенный уровень постановочной культуры. Режиссером становится Михаил Васильевич Аграмов (умер в 1893 г.), знающий и изобретательный постановщик, работавший, в частности, над упомянутым выше спектаклем «Горе от ума». Привлекаются для отдельных спектаклей Яблочкин, Федотов, участвует в постановке ряда пьес, в том числе «Иванова», В. Н. Давыдов.

Между тем, эксперименты в постановочном искусстве не прекращаются. В середине 1880‑х годов начинается режиссерская деятельность К. С. Станиславского в «Обществе искусства и литературы». Делает попытку создать при московском Малом театре самостоятельную молодую труппу А. П. Ленский. Оба они были прежде всего актерами и шли к режиссуре через актерское творчество. Предпринимались усилия поднять сценическую культуру провинциального театра, появились антрепренеры, которые делали ставку на {57} повышение художественного уровня (М. М. Бородай, Н. Н. Синельников).

Но в целом стихия ремесленных приемов и навыков захлестывала сцену. Состояние театра было глубоко кризисным. И именно так ставился вопрос на Первом Всероссийском съезде сценических деятелей (1897). В многочисленных докладах и в прениях был дан анализ тяжелого положения театра, особенно в провинции. И вместе с тем, удивительно непрозорливы, приблизительны, просветительски и либерально наивны были прозвучавшие на трибуне съезда предложения, сделанные там попытки найти выход из кризиса.

Речь шла о необходимости признать идейное, нравственное, эстетическое значение театра, отделить подлинно художественный театр в его правовом, общественном, нравственном положении от зрелищ иного рода. И в этом смысле съезд по существу выдвигал проблему режиссерского порядка. Пути же разрешения мыслились в самых разных направлениях, но никак не связывались с фигурой режиссера. Необходимость утвердить общественное значение, достоинство сценического деятеля выливалась в самые противоречивые требования. Предлагалось, например, объявить актеров особым сословием, то есть определить их правовое положение в системе еще сохранявшихся феодально-сословных отношений. В то же время выдвигались идеи буржуазно-реформаторского порядка. Настаивали на необходимости создания представительной профессиональной организации сценических деятелей. Говорили о необходимости изъятия театра из ведения полиции, ее цензурных органов, создании специального министерства изящных искусств по французскому образцу.

Для поднятия художественного уровня театра предлагался ряд образовательных и законодательных мер. Ставился вопрос о необходимости введения обязательного образовательного ценза для актеров, режиссеров, даже антрепренеров. А. П. Ленский настаивал на практически невыполнимой операции отсечения целого слоя актерской массы, профессионально не подготовленного, лишенного сколько-нибудь ясных творческих целей, самого сознания художественного и идейного назначения театра.

Речь шла и о расширении состава зрителей, об обращении театра к более широкой демократической публике, более чуткой к правде чувств на сцене, не избалованной, не пресыщенной сценическими роскошествами и эффектами. Искали способ ограничить распространение низкопробного репертуара, повысить постановочную культуру. Предлагали создать в Москве образцовый театр, по которому должны равняться все остальные, считали необходимым вменить в обязанность актерам и режиссерам императорских трупп вести записи своих ролей и мизансцен с тем, чтобы их {58} можно было печатать и распространять среди актерской массы для руководства. Спорили по многим частным вопросам упорядочения ведения спектакля в интересах художественности: вызовы, оркестр в антрактах и т. д. И только вопрос о режиссере не стал предметом специального разговора. В принятом проекте нормального договора, предназначенном урегулировать правовые отношения актера в частном театре, вся режиссерская часть по существу повторяла принятые в 1882 году Правила для управления русскими драматическими труппами императорских театров. Функции режиссера там сводились к административно-технической организации репетиционного процесса и самого представления, принципиальные вопросы по репертуару и постановке пьесы оставались в ведении дирекции и режиссерского управления.

С трибуны съезда выдвигались идеи актерских свобод, требование своеобразной театральной конституции. Характерные для России тех лет противоречия, в которых феодальные пережитки уживались с новыми буржуазными отношениями, по-своему отражались в театральных делах.

В политической борьбе русского пролетариата эти исторические условия получали революционную перспективу, которая проводилась в жизнь под руководством организовавшейся в это время марксистской партии.

Первый парламент русских сценических деятелей, прикоснувшись к противоречиям социального развития, не осмелился даже думать о революционном их преодолении, ограничивался весьма робкими мечтаниями о буржуазного типа преобразованиях. Неспособны сценические деятели были пока предвидеть и пути самого художественного процесса.

Между тем, не более чем через год был создан Московский Художественно-общедоступный театр, который в своем названии повторил основные лозунги съезда сценических деятелей, но основывался он на принципе режиссерского театра, предполагавшего особую творческую организацию коллектива и вместе с тем подчинение всего художественного процесса артистической индивидуальности режиссера.

Театру предстояло подняться на новую ступень художественного проникновения в драматические противоречия действительности, открыть нравственные истоки надвигающейся революции, разрушить пережитки сознания, препятствующие объединению духовных сил народа, вступающего на путь революционного действия. Для этого он должен был воспринять открытия современной литературы, достичь ее уровня в постижении драматизма времени, поставить на сцене Чехова и Горького, Достоевского и Толстого, по-новому осмыслить Островского, русскую и иностранную классику. Это было возможно только в режиссерском театре. Отношения между сценой и драмой, сценой и действительностью {59} принимали совершенно новый характер. И режиссеру принадлежала тут решающая роль.

Идея объединения руководства всеми сторонами театрального процесса возникала сравнительно давно, но казалась неосуществимой.

Вл. И. Немирович-Данченко, который в начале 1890‑х годов вел в газете «Новости дня» отдел «Театральный альбом», воспроизводит страничку из «альбома», где публикуются отзывы читателей на слова драматурга В. С. Лихачева: «Режиссерское главенство должно быть соединено с главенством репертуарным, поручено лицу, обладающему, помимо достоинств сценической опытности, широким литературным образованием и снабженным в пределах его ведения полной самостоятельностью».

Такое, с нынешней точки зрения, самоочевидное требование вызвало, как показывает автор статьи, горячие споры. Подобное соединение кажется не под силу одному человеку. Именно к поискам соответствующего лица сводится спор. «Почти все убеждены, что такого лица нет, — пишет Немирович-Данченко. — Читатели “Альбома” поминают управление г. Потехина, перебирают кандидатов: гг. Боборыкин, Аверкиев, Григорович, кн. Урусов…» «Шансы на стороне г. Боборыкина. Боятся только его тяготения к Западу…»[[61]](#footnote-62)

Объединение творческой власти мыслилось как механическое сложение всех функций, которые распределялись по разным отделам режиссерского управления. Предстояло же достичь формирования сценического целого через единое и индивидуальное художественное сознание. Этот процесс был сложным, но более реальным с точки зрения действенности объединения коллективных и синтетических сил театра.

Особое качество режиссерской целостности, режиссерского единства спектакля определяется через понятие «стиль». Стиль как свойство режиссерского театра противопоставил ансамблю, определяющему единство спектакля дорежиссерской эпохи, П. П. Громов в статье 1940 г.:

Проблему стиля многие теперь сводят к проблеме ансамбля. Это весьма распространенное среди театральных работников заблуждение, и именно им объясняется успех пресловутой теории «режиссера, умирающего в актере». Н. П. Акимов со свойственным ему остроумием как-то сказал, что понятие ансамбля — понятие негативное, и для творчески зрелого театра вообще несущественное… В самом деле, что такое ансамбль? Это единство манеры игры и общего тона спектакля. Без такого единства не бывает вообще спектакля, это — действительно негативное определение театрального зрелища… Ведь остается неясным важнейшее, каково же позитивное определение искусства данного театра или спектакля… Качественная определенность содержания и есть стиль… И задача режиссера в рамках этого коллективного по природе своей творчества заключается не {60} столько в том, чтобы гармонизировать и приводить к единому знаменателю, к единому тону игру отдельных актеров… сколько в создании стиля всего представления, стиля спектакля…[[62]](#footnote-63)

Такое резкое противопоставление ансамбля и стиля объясняется ситуацией театра тех лет, когда писалась статья. Исторически ансамбль, как мы видели, не нейтрален в содержательном смысле, он изменялся, по-своему модифицировался и в режиссерском театре, действительно теряя здесь стилеобразующую активность. Открывались новые возможности коллективного творческого взаимодействия всех сил театра, начиная с драматурга, взаимодействия, в котором содержание оказывалось пропущенным через индивидуальное художественное сознание, отношения драмы и сцены представали в видении одного художника — режиссера. Это новое стилевое единство и есть собственно режиссура.

В русском театре к режиссуре впервые приходит Московский Художественный театр. Это было открытием К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Они шли к нему своими путями. Но в том же направлении искал весь русский театр, все двигались в едином поле магнитного тяготения исторической коллизии, имя которой — революция.

Историческое рассмотрение режиссуры предполагает анализ возникновения и развития этой особой стилевой формы в ее закономерностях и противоречиях, общем и конкретном. Она изменяется и преобразуется. Сегодня, может быть, связи режиссерского типа сами обретают относительную нейтральность, становятся сами собой разумеющимися. Но они не исчезают, не теряют содержательности. Возникает ансамблевое единство, в котором каждый из актеров представляет свою режиссерскую по уровню обобщения концепцию драмы. И это не отменяет режиссуры, ибо в основе своей, в исторической перспективе режиссура есть высшая форма актерского творчества.

# **{****61}** Л. П. Климова Режиссерская реформа Московского Художественного театра

## 1

Московский Художественно-общедоступный театр открылся 14 (26) октября 1898 года в помещении Эрмитажа, в Каретном ряду. В репертуаре на первый сезон были объявлены: «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Шейлок» В. Шекспира, «Антигона» Софокла, «Чайка» А. П. Чехова, «Ганнеле», «Потонувший колокол» Г. Гауптмана.

Первые рецензии, появившиеся после премьеры трагедии А. К. Толстого, заканчивались предсказаниями. «Публика полюбит этот театр…»[[63]](#footnote-64) — восклицал С. Голоушев. «Что-то мне подсказывает, что я еще раз пойду смотреть “Царя Федора”»… — писал спокойный С. Васильев…[[64]](#footnote-65) Предсказаниям суждено было сбыться.

Но при всей благожелательности критики, тогда, в дни рождения МХТ, ответить на вопрос о «новом», что нес с собой молодой театр, было непросто.

Лето 1898 года. Подготовительные работы в Пушкино идут полным ходом. Репетируется трагедия А. К. Толстого, шекспировский «Венецианский купец». Молодой актер, недавно окончивший Музыкально-драматическое училище Московского Филармонического общества по классу Вл. И. Немировича-Данченко, Вс. Мейерхольд влюблен в К. С. Алексеева-Станиславского. «Репетиции идут прекрасно, — пишет он своей жене О. М. Мунт, — и это исключительно благодаря Алексееву. Как он умеет заинтересовать своими объяснениями, как сильно поднимает настроение, дивно показывая и увлекаясь. Какое художественное чутье, какая фантазия»[[65]](#footnote-66). Через несколько дней: «… Я попал в Академию драматического искусства. Сколько интересного, оригинального, сколько нового, умного. Алексеев не талантливый, нет. Он — *гениальный* режиссер-учитель. Какая богатая эрудиция, какая фантазия…»

{62} Но вот новообращенный, влюбленный, восторженный ученик внезапно разражается самыми горькими упреками. После читки «Ганнеле» Гауптмана он рассказывает О. М. Мунт, что плакал, что ему хотелось убежать. «Ведь здесь говорят только о форме. Красота, красота, красота! Об идее здесь молчат… Господи! Да разве могут эти сытые люди, эти капиталисты, собравшиеся в храм Мельпомены для самоуслаждения, да, только для этого, понять весь смысл гауптмановской “Ганнеле”. Может быть, и могут, да только, к сожалению, не захотят никогда, никогда»[[66]](#footnote-67).

С течением лет эти строки будут казаться все более парадоксальными… Но это с течением времени.

В отчете за первый сезон говорилось, что свою задачу руководители театра видят в том, чтобы «внести в русское сценическое искусство новую струю, вывести его из рамок рутины и шаблона».

В чем заключалась рутина, какие штампы сковывали развитие театра — было очевидно для многих. «Об обстоятельствах, препятствующих развитию драматического искусства в России», писал в своем горьком завещании А. Н. Островский. Современный театр вызывал осуждение Л. Толстого, Чехова. А. П. Ленский, обаянию которого, как утверждал Немирович-Данченко, «подчинялись все направления и течения в искусстве», вел многолетнюю борьбу с администрацией императорских театров.

В многочасовой беседе в «Славянском базаре» было суммировано все то, чего не хотели видеть в своем идеальном театре Станиславский и Немирович. Была подведена черта под прошлым. Но будущее сцены?.. По словам Немировича-Данченко, организатора встречи, оба они были увлечены идеей народного театра. Он рисовался похожим на тот, о котором мечтал А. Н. Островский. Возвращение театру его общественного значения — новое «изгнание торгашей из храма». Опора на высокую литературу. Воспитание в актере личности с большими художественными и гражданскими идеалами. «Программа начинающегося дела была революционна, — вспоминал Станиславский. — Мы протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров…»[[67]](#footnote-68) И все-таки во всем этом еще не ощущалось конкретной неповторимости того театра, которому предстояло возникнуть на пороге неведомого двадцатого столетия. Да она и не могла быть предсказана заранее… {63} Ей предстояло рождаться с каждым спектаклем заново… И ее предстояло каждый раз заново открывать.

Вопрос о новом, что принес в русское искусство маленький театр в Каретном ряду, театр, на занавесе которого еще не было силуэта чайки, вызвал острую дискуссию в первый же год возникновения МХТ. Она не утихала и в последующие сезоны…

«Мейнингенство» — это слово было произнесено одним из первых. Н. Эфрос писал еще в 1896 году по поводу постановки «Отелло» в «Обществе искусства и литературы»: «Мейнингенцы, должно быть, оставили глубокий след в памяти К. С. Станиславского. Их постановка рисуется ему в виде прекрасного идеала, и он всеми силами стремится приблизиться к этому идеалу. “Отелло” — большой шаг вперед по этому симпатичному пути»[[68]](#footnote-69).

Говоря о «мейнингенстве», ни Н. Эфрос, ни другие, кто будет писать об этом позже, не вкладывали в термин конкретной идейно-художественной концепции, которую отстаивал театр, руководимый бывшим комедийным актером Людвигом Кронеком. Речь шла о сумме приемов. Не случайно во время гастролей Кронек возмущался тем, что русские газеты так и сяк толкуют о настоящих столах и стульях, не замечая, что им привезли Шекспира и Шиллера.

Н. Эфрос увидел «мейнингенство» любителя Станиславского в стремлении к исторической точности декораций, костюмов, в кропотливой разработке массовых сцен: «Толпа полна разнообразия, живет, движется, волнуется; некоторые сцены, хотя бы попойка киприотов, превращаются в яркие жанровые картины…»[[69]](#footnote-70) Критик утверждал, что такой постановки Шекспира на русской сцене Москва еще не видела.

Когда же через восемь лет после гастролей немецкой труппы впервые раздвинулся занавес в Московском Художественно-общедоступном и зрители увидели «Царя Федора Иоанновича» А. К. Толстого, «мейнингенство» показалось некоторым всеисчерпывающим определением. Тот же диктат режиссера, то же тщательное изучение эпохи, в которую происходит действие пьесы. То же обостренное внимание к деталям. В труппе герцога Саксен-Мейнингенского был известен случай, когда в «Юлии Цезаре» актер не смог двигаться из-за тоги, сделанной слишком сложно, со скрупулезной точностью. В «Царе Федоре» сенсацию вызвали двенадцатиаршинные рукава у бояр, необычайные головные уборы женщин. У режиссуры нового театра обнаружилась та же ненависть к бутафории, та же любовь к подлинности. Вместо крашеных тряпок на сцене драгоценные старинные ткани. Вместо глины и картона — антикварная утварь XVI века.

{64} Поражало необычайно тщательное воспроизведение жизненно-бытового фона. Ведь была организована специальная экспедиция в Ростов Ярославский. Посетили Кремль, где жил Грозный. Разыскивали старинную посуду, мебель, материалы, обувь. Ставя несколько лет назад в «Обществе искусства и литературы» «Много шума из ничего», Станиславский бродил по Турину, много времени проводил в герцогском замке, пытаясь представить себе реальную обстановку, в которой жили, действовали герои Шекспира. Сейчас при посещении ростовского Кремля один из актеров нарядился в старинные одежды и внезапно появился в темном коридоре, освещая себе путь свечой. Воображение играло роль машины времени. Оно должно было унести создателей спектакля сквозь века, приблизить их к людям, реально существовавшим, с их особым строем мысли, своеобычной манерой поведения, речи. Урок мейнингенцев более чем нагляден…

Характерно, что Станиславский и Немирович-Данченко, ставя свои первые мхатовские спектакли, не обратились к художникам, прославившим живописными шедеврами оперу Мамонтова — к Васнецову, Коровину, Поленову, Врубелю. Первый спектакль в МХТ оформлял В. А. Симов, с которым Станиславский сблизился еще в «Обществе искусства и литературы». Тот сделал тогда декорации к «Потонувшему колоколу» Гауптмана.

В. А. Симов был связан с «передвижничеством», со станковой живописью. Для него сценическая площадка — реальная трехмерная среда, в которой реальные люди действуют среди реальных предметов и обстановки. Его подготовительная работа — не эскизы, а макет. В то же время это художник таланта очень большого, отлично чувствовавший стиль, настроение, общую тональность драматического произведения, художник, не только выполнявший волю режиссера, но и подсказывавший общее постановочное решение. Посмотрев макеты к «Царю Федору», Станиславский говорил, что он ничего оригинальнее, красивее этого не видывал, что это настоящая старина, а не та, которую выдумали в Малом театре. Он назовет Симова потом «родоначальником нового типа театральных художников».

Писаный задник Симов уничтожил, вместо него построил архитектурные объемные декорации. Как и Кронек, он «сломал» ровный пол сцены, давая режиссуре возможность искать динамичность и выразительность в каждой мизансцене.

Принципиально новым для русского театра было в «Царе Федоре» решение массовых сцен. Станиславского после «Уриэля Акосты», «Отелло» в «Обществе искусства и литературы» уже считали мастером в этой области. После смерти А. А. Яблочкина даже первым. В «Царе Федоре» {65} сцена «На Яузе», по мнению критики, стала одной из ключевых. Она была не только необыкновенно живописна — массу безликих статистов заменила толпа живая, действующая. Сцена эта удивительно передавала психологию народа, эпохи. В ней жил тот же мятежный дух, что и в эпизоде «Под Кромами» у Мусоргского или в суриковских картинах «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни».

Краткую авторскую ремарку «По мосту проходят люди разных сословий» Станиславский развернул в динамическую народную сцену. В режиссерском экземпляре «Царя Федора» детально перечислены персонажи: носильщики с мешками, две прачки с бельем, два мужика-рыболова, нищие, посадский, женщина с коромыслом и т. д. Старик Курюков вместе с гусляром вызывали общий взрыв смеха. Но он обрывался. Появлялась процессия — палач в красной рубахе, стрельцы с бубнами… Шуйского вели на казнь. Стрельцы прокладывали дорогу. Завязывался бой.

«Из первой правой (от зрителя) кулисы, изображавшей большую дорогу, был перекинут бревенчатый мост вглубь, через всю сцену, к последней левой кулисе, — вспоминал Станиславский. — Там мост опускался снова на землю, на большую дорогу. Под мостом — река, баржи, лодки. По мосту было непрерывное движение и проход разных характерных фигур в старинных музейных костюмах из губерний средней полосы России. У входа на мост сидели нищие и слепой гусляр, который пел сочиненную композитором Гречаниновым песню. Она должна была возбудить против Годунова проходящий по мосту народ. Толпа останавливалась, прислушивалась, понемногу увеличивалась — и на глазах у зрителей, поджигаемая речами ярого приверженца Шуйских столетнего старца Курюкова, доходила до воинственного настроения»[[70]](#footnote-71). Сцена кончалась плачем народа.

После премьеры «Царя Федора Иоанновича» Станиславского и Немировича стали называть в критике «русские мейнингенцы», «наши сверхмейнингенцы» и т. д. В этих определениях еще не звучала ирония. Маститый П. Гнедич, размышляя о театре будущего, сетовал на угнетающее засилие сценической рутины — его возмущали бессмысленные стандартные декорации, суфлерская будка, торчащая перед глазами зрителей, манера произносить монологи, похожая на отдачу рапорта. Он жаловался, что все искусство обновляется, и лишь театр, «нелюбимый пасынок, ходит в старых отрепьях и побирается жалкими крохами, случайно падающими к нему от роскошного пира собратьев»[[71]](#footnote-72). П. Гнедич считал, что страшному чудовищу — рутине — нанесены уже удары во французском театре (речь шла об Антуане) и мейнингенцами. {66} В России же этот героический бой начал маленький театр в Каретном ряду. Имена, Станиславского и Немировича-Данченко, по его мнению, должны быть вписаны в историю русской сцены золотыми буквами, так как отречься от рутины — это значит начать все заново. И он выговаривал МХТ лишь за то, что в «Царе Федоре» все-таки есть исторические неточности. Кафтаны не XVI, а XVII века, неверны головные уборы. Нужно было воспроизвести кусок настоящей паперти Архангельского собора в Кремле, а не делать игрушечную…

Утвердившееся определение — «наши мейнингенцы» — было как будто справедливо, так как в ряде последующих спектаклей Станиславский и Немирович-Данченко широко используют приемы «Федора».

Одновременно с трагедией А. К. Толстого репетировался шекспировский «Венецианский купец». Спектакль получил название «Шейлок». Он решался в комедийном плане. Но страсть к бытовой достоверности была та же. На сцене родилась Венеция, запечатленная на полотнах художника Возрождения. «Все пластично, обдуманно и несколько раз в течение каждого акта образуются живые картины, с которых смело можно рисовать», — писала газета «Русское слово»[[72]](#footnote-73). Действие в замке Порции, танцы, музыка, изящество костюмов производили, по признанию других критиков, «чарующее впечатление». Правда, уже в этом спектакле любовь к житейским подробностям вызвала упреки. В сцене суда, когда Шейлок требует у Антонио уплаты долга, режиссеры расположили перед глазами зрителей набор орудий пыток. Антонио — А. Л. Вишневского, связанного, бросали на плаху, а возле него возникала зловещая фигура палача в кроваво-красном одеянии. Это устрашало, но не вязалось с общим комедийным решением. Еще большие нарекания вызвал еврейский акцент, с которым М. Е. Дарский играл Шейлока. Об этом акценте писали больше, чем обо всей постановке и о самом Шейлоке вместе взятых. Будущий друг МХТ Н. Эфрос даже заподозрил режиссуру театра в черносотенных настроениях.

В «Смерти Иоанна Грозного» — вновь ожесточенная борьба с «боярскими» штампами, которые Станиславский считал одними из самых въедливых. Привычным шаблонам он противопоставлял подлинный быт эпохи. Вместо пышных шуб, непомерных меховых шапок, позолоты, красочности — тяжесть давящих сводов, сумрачность, подслеповатость маленьких окон, через которые едва проскальзывал луч света. Перед сценой прихода бояр во главе с Борисом Годуновым, который вновь упрашивал Ивана не отказываться от скипетра {67} и державы, царь ворочался на узкой лежанке, с которой свешивалась его голая нога. В режиссерском экземпляре, как и в «Федоре», детальнейшая разработка массовой сцены «В думе», описание толпы в начале четвертого акта.

В «Юлии Цезаре» героем спектакля стал древний Рим. «Вечный город» ожил на сцене — с его узкими улочками, пестрой толпой, бурной общественной жизнью. Постановке предшествовало тщательное знакомство с материалами, документами времен конца римской республики, поездка в Италию на развалины Помпеи. Режиссерская экспозиция шекспировской трагедии, сделанная Немировичем-Данченко, — монументальный литературный труд. В нем подробное описание жизни римской улицы, вплоть до внутренности лавчонок, приютившихся на ней. Описание нравов, обычаев, предметов быта.

Режиссер вступает в спор с драматургом, уличает его в исторических неточностях. Толпа у Шекспира — это ремесленники. Но ремесленники, утверждал режиссер, были пришлыми людьми, а не гражданами Рима. Немирович-Данченко записывает, что Шекспир, вероятно, не знал этого, и придется ремесленников одеть в тоги и плащи, иначе улица будет полна чужеземцев. В своей режиссерской партитуре он дал подробное описание каждой фигуры римской толпы. А их число на сцене МХТ доходило до ста пятидесяти человек.

Для «Власти тьмы» снова организуется специальная экспедиция в деревню, в Тульскую губернию. Вместе с предметами крестьянского обихода в Москву привозят живые экспонаты — старика и старуху.

Воспроизведение быта — самое тщательное. Сцена была окаймлена золоченой рамой. То, что происходило внутри, — это как бы ожившие полотна «передвижников». В первом акте изба Петра с сенями и клетью. Очень обжитая. Масса подлинных деталей — посуда, веретена, хомуты. Через окна — розовый отблеск заката. Во втором — деревенская улица. Прохожие. В третьем — часть избы и двор. Лай собак, скрип полозьев. По-настоящему, по-деревенски голосили бабы над покойником.

Стремление режиссуры погрузить действие пьесы в поток реальной жизни было характерно и для постановок чеховских драм. Н. Россовский писал о «Вишневом саде» во время петербургских гастролей МХТ в 1904 году:

Старинная мебель, картины, фамильные портреты, выцветшие акварели, удивительный парижский шкаф с отставшими за сто лет его существования фанерками и мн. др., — все это переносит нас в такой знакомый нам по рисункам, литературным описаниям, нашим личным воспоминаниям старый деревенский помещичий дом, который является тоже как бы действующим лицом в пьесе Чехова.

{68} Насколько детально вникают режиссеры в обстановку пьесы, служат доказательством даже мелочи. В последнем действии барский усадебный дом, проданный с аукциона разбогатевшему мужику, предки которого были «рабами» у Гаевых, стоит пустой… Мебель частью увезена, частью сложена в кучу, картины, портреты, фотографии сняты со стен… При взгляде на эти оголенные стены вы видите по нетронутым лучами солнца обоям места, где стоял книжный шкаф, висели картины, фотографические карточки. Цветущий вишневый сад с поющими птицами в первом действии пьесы и полувырубленный тот же сад, в котором, вместо веселого пения птиц, раздаются удары топоров, вырубающие вишневые деревья под дачные поселки…[[73]](#footnote-74)

Стало всемирно известным оформление В. А. Симовым горьковского «На дне». Постановке предшествовало знаменитое посещение Хитрова рынка, описанное В. А. Гиляровским. Зрители узнали даже реально существовавший дом — дом Кулакова.

Основная декорация — ночлежка с нарами, выдвинутыми вперед, печью, какими-то дощатыми перегородками вдали, и декорация третьего акта — задворки костылевского дома, пустырь, железная лестница, помойная яма. Все серое, обесцвеченное. По словам художника — «угрюмая сероватая муть, которая сама вопияла». Постановщику важно было реально представить себе все закоулки костылевской ночлежки. Он создал подробный план дома, установил времяпрепровождение всех, даже в данный момент отсутствующих персонажей, детально, уже как романист, описал ужасную картину, представившуюся глазам Барона: качающийся труп актера, освещенный зеленоватой луной, и воющих собак. Станиславский ввел действующих лиц без имен и речей, написав их биографии. Тут и переписчик ролей, молодой человек, в истрепанном костюме интеллигента, недавно попавший в ночлежку и надеющийся скоро вырваться. Все пересчитывает деньги, которые у него в мешочке. Мешочек висит на груди, на образе — уточняет постановщик. Бережет костюм, воротнички и манжеты. В последнем акте он в простом русском платье. Тут и шарманщик-иностранец. Грим с картины Маковского, записывает режиссер. Тут и девочка с клеткой, молодой нищий, прилично одетый старик, из бывших швейцаров, женщина с грудным ребенком, меланхолик с умным интеллигентным лицом, в мужицкой рубахе и штанах, старуха и т. д. Биографии, подсказанные знакомством с обитателями Хитрова рынка. Станиславского в его режиссерской экспозиции интересуют самые мелкие бытовые подробности. Общий ли самовар? Что за корзина у Квашни? Что за работа у Клеща, почему он скрипит? Какой веник у Луки?

О «мейнингенстве» Станиславского писали как о факте само собой разумеющемся, привычном. Но отношение {69} к этому «мейнингенству» быстро менялось. Н. Эфрос в «Царе Федоре» приветствовал «симпатичный путь». В 1902 году, посмотрев «Власть тьмы», он уже не восторгался. По его словам, еще весною, «за полгода до спектакля, газетные кумушки и театральные прихвостни стали трещать о чудесах постановки “Власти тьмы” у наших московских “сверхмейнингенцев”… Точно горох из рассыпавшегося мешка сыпались всякие россказни и нелепицы, одна другой великолепнее. Что ни неделя, то какое-нибудь новое режиссерское чудо-юдо г. Станиславского. Конечно, много тут было вранья. Но была и правда. Я знаю доподлинно, что скульптору заказали вылепить грязь; знаю, разыскали какую-то тульскую бабу, и она присутствовала на репетициях и была учительницей жестов и ухваток. Она вещала, как Манефа у Островского, и ее слушались, вокруг нее ходили, ублажали, дрожали ее экспертизы. И еще многое другое. Все это было во вкусе этого театра режиссерской вычуры и того наивного понимания реализма, где очень реальные детали заедали смысл драмы, отнимая ее душу и разум»[[74]](#footnote-75).

А. Кугель, выступая одновременно с Н. Эфросом, с удовольствием отмечал поворот в критике по отношению к Московскому Художественному театру. Он видел характерный симптом в происшествии на докладе Ю. Э. Озаровского по поводу МХТ, когда Д. С. Мережковский встал и крикнул: «К черту Станиславского!» Сам Кугель сердился, что Станиславского называют поэтом. «Гениальный metteur en scène — может быть; первостатейный выдумщик; необыкновенно изобретательный ум — все, что угодно, но только не поэт. Может ли поэт, художник любить так штору, как любит ее г. Станиславский?»[[75]](#footnote-76)

Штора, выведшая из себя А. Кугеля, была в «Мещанах», в сцене отравления Татьяны. В маленькой темной коморке лежала больная, а в столовой бессеменовского дома люди занимались какими-то мелкими будничными делами — Степанида таскалась с бельем, злополучная штора падала и ее приходилось поднимать…

Кугель утверждал, что «Мещан», плохо написанных Горьким, Станиславский сделал уже совсем «несносными». Для роли певчего Тетерева, иронизировал он, взяли настоящего певчего. Для слепого возьмут слепого, «настоящий будет слепой и в доказательство — свидетельство от окулиста. Таково сценическое искусство на взгляд режиссеров Московского театра: чтобы была жизнь — хромая, слепая, {70} со всей отвратительностью реалистического тождества, убивающего искусство в самом корне…»[[76]](#footnote-77)

Бытовые детали, вначале нравившиеся, стали вызывать раздражение, почти злобу. О них рассказывали анекдоты, утверждали, что в «Юлии Цезаре» из-за шума толпы не слышно речи героев. Было подсчитано, сколько раз в «Извозчике Геншеле» Зибенгарт полощет рот. Нововременца В. Буренина взбесило, что в «Докторе Штокмане» в типографии скрипит дверь. «А ведь это культурная Норвегия, а не Россия», — патетически восклицал он. Не стесняя себя в выражениях, В. Буренин пишет о замоскворечных подхалюзинских фантазиях, о шарлатанском натурализме в театре. По его словам, даже если на сцене идет разговор влюбленных, режиссеры-модерн за сценой постараются проделать побольше глупого и ненужного. Будут греметь колеса экипажей, ржать лошади, ругаться извозчики, «в комнату впустят кошку или собаку, а то и козла выдвинут»[[77]](#footnote-78). Раньше, утверждал критик из «Нового времени», публика слушала голоса актеров, теперь она внимает блеянию баранов…

Постепенно «мейнингенство» стало словом насмешливым, «злополучным». Под ним подразумевалось, что если изображалась прачечная, то всю сцену должен заволакивать настоящий пар…

Критики, утверждавшие, что «мейнингенство» — суть режиссуры МХТ, приходили к отрицанию оригинальности идей Станиславского и Немировича-Данченко. А. Р. Кугель прямо заявлял, что новорожденный Московский Художественно-общедоступный театр имеет судьбу, сходную с Сандуновскими банями или новыми Торговыми рядами. Шум, восторги, поднятые вокруг него, подогреваются местным патриотизмом москвичей, все время стремящихся что-то доказать надменному Петербургу. Он утверждал, что истину МХТ должен выслушать именно от петербургской критики. А эта истина для него, Кугеля, в том, что Московский Художественный театр первый в России выдвинул «принцип режиссерской власти».

«В театральном деле, — писал А. Кугель, — у нас всегда начинали с актеров и уже в заключение обращались к режиссеру. В этом отношении деятели театра разделяли совершенно заблуждение публики, которая долгое время, а может быть и по сей час, полагает, что режиссер — это нечто вроде ответственного перед администрацией лица. Художественно-общедоступный театр ясно поставил во главе дела режиссера, как человека, берущего на себя весь план постановки, все толкование произведения, всю ответственность за характер передачи. Ибо должен же быть какой-нибудь {71} центральный, единый ум толкователя, подобно тому, как единый ум создавал произведение… Вот что я считаю наиболее существенным в деятельности нового театра»[[78]](#footnote-79).

Будь Станиславский и Немирович-Данченко только «русскими мейнингенцами», пророчества Кугеля, клявшегося, что через некоторое время публика отвернется от их затей, могли сбыться. Ведь театр Антуана, просуществовав всего девять лет, уже рухнул во Франции…

Но… Еще в то время, когда доброжелательная критика похваливала любителей из «Общества искусства и литературы» за правдивость, сочность и красочность массовых сцен в «Уриэле Акосте» и «Отелло», Станиславский поставил спектакль, не укладывавшийся ни в традиционные, ни в «мейнингенские» рамки.

Это была пьеса Гауптмана «Ганнеле».

Сцены смерти и бреда девочки режиссер решал необычным доселе путем. По словам А. В. Амфитеатрова, вместо того, чтобы сделать ее так, как в Петербургском Литературно-артистическом кружке, где ангела смерти играла красивая актриса, одетая и загримированная под демона с картин Риче, — в Москве родилась «нескладная затея с черной марлей».

Одна тусклая лампочка, освещающая только постель. Полумрак, сгущающийся в противоположном конце сцены в полную темноту. Ганнеле в цепенящем страхе всматривалась туда… И вдруг в этой темноте — еще более темная тень. Медленно приближающаяся. И во мраке уже различимы два медленно поднимающихся едва заметных черных крыла. Они растут, поднимаются до самых падуг и медленно опускаются над умирающей. Девочка бьется в агонии. Лампа то вспыхивает, то угасает. И гаснет совсем, когда крылья медленно опускаются над Ганнеле и обнимают ее. На момент полный мрак и тишина. Возвращается сестра милосердия с другой лампой и снова светло. На постели труп. Так описал эпизод смерти Ганнеле С. Голоушев[[79]](#footnote-80).

А. Амфитеатров утверждал, что «Ганнеле» в «Обществе искусства и литературы» поставлена неудачно, что это спектакль, где «любители говорят как будто они не то спросонья, не то с перепоя». Станиславский, посмеивался он, в погоне за сверхъестественным питает влеченье — род недуга — к потемкам[[80]](#footnote-81). Но С. Голоушева поразило в этой постановке некое новое качество, неведомое раньше сцене и обладающее огромной силой воздействия на зрителя.

{72} Немирович-Данченко говорил, что «Царем Федором Иоанновичем» Художественный театр был открыт, но родиться ему предстояло позже. Общеизвестно значение «Чайки» в истории МХТ. Но очень важно, что еще до встречи с первой чеховской пьесой Станиславский шел в том направлении, в котором и могла произойти эта встреча.

С. Голоушев, размышляя о первых мхатовских сезонах, вспоминал, что произвело на него неизгладимое впечатление в спектаклях молодого театра. Он спорил с теми, кто видел новаторство МХТ, прежде всего, в особом репертуаре. Ведь пьесы, поставленные Станиславским и Немировичем-Данченко, уже видели свет рампы. «Чайку» играли на петербургской казенной сцене, «Извозчика Геншеля» — в московском Малом театре, «Потонувший колокол» — у Корша. Премьера «Царя Федора» на сцене театра Литературно-художественного общества состоялась почти одновременно с мхатовской. Критик приходит к выводу, что это «новое» содержалось и не в игре отдельных актеров:

Начинаю припоминать такие места в исполнении артистов Художественного театра и с удивлением замечаю, что со мной происходит какой-то курьез… Я, например, вспоминаю, как в «Потонувшем колоколе» мастер Генрих, разбитый и телом и душой, падает у хижины старой Виттихи, хочу припомнить свое впечатление и тотчас же, вместо Генриха, вижу мглу надвигающегося вечера; передо мной рдеют в последних лучах заката снежные вершины гор, передо мной кувыркается леший, и фея Рутенделейн с удивлением показывает Водяному свою первую слезинку… Я вспоминаю наиболее сильные места «Царя Федора». Вот Борис, говорящий Клешнину страшные слова: «Скажи ей, чтобы она царевича… блюла…» и легкая жуть, которая чувствуется при воспоминании об этих словах, как-то сейчас же тает в картине, точно колдовством вызванной из мрака прошлого, когда Федор на рассвете выходит из своей опочивальни, пожимаясь, кутается в свой халатик и беседует о разных житейских делах… И так без конца. И сколько бы вы ни старались, вы не найдете ни одного драматического момента, где игру актера вы могли бы *выделить* из всего прочего, как это легко удается вам в другом театре и где игру эту вы могли бы взять, как нечто совершенно самостоятельное и соизмеримое с той же игрой других актеров… Переберите в своей памяти еще десяток сцен, оставивших у вас наиболее яркое воспоминание, и вы увидите, что все эти сцены произвели на вас впечатление не самою игрою артистов, а чем-то иным, захватывающим в себя и эту игру и все остальное, происходящее на сцене. И это иное есть *настроение*, наполняющее каждую яркую сцену в этом воистину Художественном театре[[81]](#footnote-82).

С. Голоушев объяснял рождение особого сценического искусства чуткостью режиссуры МХТ к исканиям нового искусства на рубеже века — не только драматургии, но и музыки, поэзии, живописи. Он сопоставлял спектакли Станиславского с работами Нестерова, Рябушкина. «… Народившееся искусство, — писал он, — в котором центр тяжести всецело переносится на настроение, требовало для себя, {73} конечно, новых форм выражения и новой постановки на сцене. Сознательно или бессознательно, но Художественный театр нашел эти формы и выступил с ними. И в этом главная причина его успеха»[[82]](#footnote-83).

В таком взгляде на мхатовские спектакли сказалась чуткость критика. Не случайно сборник статей С. Голоушева и Л. Андреева «Под впечатлением Художественного театра», вышедший в 1902 году, где была перепечатана и выше цитированная статья, режиссер Н. А. Попов назовет одним «из наиболее интересных документов для будущего историка современного нам театра»[[83]](#footnote-84).

*Настроение* становится одним из активнейших средств воздействия на зрителя. В режиссерских экспозициях оно определяется прежде всего. Предшествует разработке каждого акта. Вот горьковское «На дне». Первый акт — утро *солнечное* и прохладное… Обильные лучи солнца врываются в двери и окна, освещая вначале своды подвала. Через черные дыры пробиваются истоки света… Второй акт — холодная осень, вечер, шум дождя. Ночлежка освещена только лампой, висящей над нарами, и лампадой в темном заднем углу… Третий акт — снова весна, солнце… Четвертый акт — теплая, весенняя лунная ночь. Тишина. Только лай собак и изредка свистки городового. «Это последняя ночь Актера, — читаем мы в режиссерском экземпляре пьесы. — На заре, пока лунный свет боролся с утренним, он повесился в тени зловонного двора. Его качающийся труп, освещенный потухающим зеленым светом луны и зарождающимися первыми лучами солнца, — казался зловещим и уродливым привидением»[[84]](#footnote-85).

Связь между поисками режиссуры молодого театра и новыми направлениями в живописи обнаруживали не только друзья, но и противники. В. Буренин, сердясь на «подхалюзинские фантазии»[[85]](#footnote-86), объединил имена Станиславского, Врубеля, Нестерова, Коровина.

А. Кугеля, твердившего о натурализме МХТ, удивляли хвалебные статьи о МХТ в «Мире искусства».

Будь Станиславский и Немирович-Данченко действительно лишь верными последователями «мейнингенцев», они бы только завершили определенный этап в развитии мирового сценического искусства, но не открывали пути для рождения нового театра.

{74} Если бы режиссерская реформа МХТ исчерпывалась открытием «настроения», то правы были бы те критики, которые утверждали, что заслуга Художественного театра только в нахождении адекватной сценической формы новой драматургии — драматургии Чехова, в известной степени Ибсена, Гауптмана.

Но наиболее чуткие критики уже в первые годы увидели в искусстве МХТ сложность, многозначность. Так, С. Голоушев связал мхатовское «настроение» с совершенно новым в театре принципом «стилизации». По его мнению, она проявилась даже в таком «мейнингенском» спектакле, как «Царь Федор». Определяя «стиль» как концентрацию самого серьезного и характерного, критик отмечал в толстовской трагедии на сцене МХТ не только следование археологической точности, но и поиск «стиля времени». Во всем — в мебели, утвари, типе движений, манере говорить, носить костюм.

В статье, о которой выше уже шла речь, он писал: «… В современном искусстве стилизация идет рука об руку с исканием настроений, и г. Станиславский в своем театре одновременно тоже ищет и того, и другого. Что такое стилизация, этого не определить двумя-тремя словами, хотя чуткий художник подмечает это сразу… Говорят, что г. Станиславский при всякой постановке начинает с грубой стилизации в желательном для него духе… И затем уже постепенно смягчает эту яркость, приводя всю картину к надлежащему единству»[[86]](#footnote-87). Критик утверждал, что прелесть декораций Симова прежде всего — в ощущении стиля русской старины — «Золотая палата, сад, терем царицы и комната, в которой происходит свидание царицы с братом, — все это положительно превосходные вещи, а сад — совершенно новая и оригинальная затея».

С. Голоушев не был одинок в понимании сложности искусства молодого театра.

Позже В. Г. Сахновский в «Письме к Станиславскому», вспоминая «Царя Федора», будет говорить о незабываемости некоторых сцен, насыщенных «какой-то волшебной мечтой о чуть нам представляющейся старой Руси». Поэзией, которой нет ни в одном стихотворении А. К. Толстого. «Что-то дрожало, что-то таилось в таких сценах, как, например, в покое царя Федора, когда на рассвете царь выходил из опочивальни к Ирине после дурного сна»[[87]](#footnote-88). Истинной поэзией был проникнут, по его словам, образ Ирины, созданный М. Г. Савицкой. В нем была «красота святой царицы», «поэзия русского терема».

{75} Характерно, что А. Кугель, впервые посетив спектакль Художественного театра (это был «Дядя Ваня»), увидел не «мейнингенство», не натурализм, в чем он будет потом без конца упрекать Станиславского, а совершенно новый принцип ансамбля. Именно он дал необыкновенно выразительную зарисовку понравившегося ему спектакля.

Как будто вы в застывшем царстве. Начните с декораций. Старый, престарый помещичий дом, с обязательными круглыми столбами посреди комнат. Все вещи и предметы чистенькие, пречистенькие, но ветхозаветные. Как будто все здесь находилось под стеклянным колпаком и только потому не засижено мухами и не опутано паутиной… Открывается занавес — качаются качели: мерно, ровно и продолжительно. Все акты вообще начинаются с пауз. Паузы являются как бы интродукцией во внутренний мир этой застоявшейся жизни, где возможны только эпизоды движения и страстей, но не ритмический, выполненный кругооборот. Особенно характерна пауза во втором акте. Профессор сидит у стола, протянув ноги, близ него жена. В сад открыто окно. Парусиновые занавески колышет ветром. Потом начинает капать мелкий дождь, потом сильнее — собирается гроза. Раздается звон, одинокий, случайный, разбитого окна. Окно запирается, и снова мерный звук падающих капель. Да, природе в ее вечных, медлительных, несуетливых проявлениях здесь должно быть отведено много места, ибо только природа, быть может, одна и живет здесь какой-то таинственной, но планомерной жизнью, все же остальное, и прежде всего мы сами — недоуменные эпизодические личности, бродящие бесцельно в разные стороны, как летние мухи по стеклам закрытого окна… Ансамбль, — заключал А. Кугель, — как я уже имел случай выразиться, — не в том, что все знают роли, и все более или менее приближаются к изображаемым ими лицам, но главным образом в том, что все играют в одном «ключе», что, как в оркестре, все «инструменты» настроены по основному «ля», которое дано кларнетом. Отсюда гармония исполнения, раскрывающая дух автора, в его самых сокровенных намерениях и оттенках, и длящееся неизгладимое впечатление спектакля[[88]](#footnote-89).

Несколькими годами позже А. Горнфельд сопоставил режиссерскую реформу МХТ с исканиями Вагнера в опере. Он проводил параллель между ролью лейтмотивов в вагнеровских музыкальных драмах и введением лейтмотивов в чеховских спектаклях МХТ. Подобно А. Кугелю. А. Горнфельд утверждал, что идея ансамбля в принципе совсем не нова — «нов был ансамбль как *стиль*, как всеопределяющий закон сценического исполнения. То сосредоточение действия, которого Ибсен добивался посредством молниеносного насыщенного содержанием диалога, а Вагнер — посредством музыки, — писал он, — в театре Станиславского достигается посредством исполнения. Это исполнение, в напряженности которого нет незначительных реплик, нет пустых мгновений, заполняет все внимание зрителя… Не типичность образов, не отдельные исполнители, не художественные детали, не умная бутафория, не сверчки и не Качалов спасли на сцене Станиславского уже было погибшие для русского театра пьесы Чехова, — настаивал Горнфельд, — а “музыкальность” {76} исполнения: его внутреннее равновесие, в котором все значительно, все повелительно требует от зрителя полного напряжения его умственной силы»[[89]](#footnote-90).

Итак, различные критики-современники видели в искусстве нового театра, возникшего на рубеже веков, тенденции иногда взаимоисключающие друг друга. «Мейнингенство» и «настроение»… Описательность, изобразительность, заимствованные от литературы, от русского классического романа, — и сближение спектакля с музыкальным произведением… Забота о типичности образов и главенствующее значение ритма…

Споры, разгоревшиеся вокруг молодого Художественного театра, восторг перед ним или его неприятие, связаны были не только с утверждением определенных творческих принципов, которые исповедовал тот или иной критик. Зачастую раздражение вызывала именно многосторонность поисков, непрерывность движения. Художественная платформа режиссуры театра оказывалась более широкой, емкой, гибкой, чем взгляды тех, кто писал о МХТ, выносил приговоры.

Стало модным судить театр Станиславского за непрерывную измену самому себе. Характерно выступление Н. Эфроса, постепенно все более и более влюблявшегося в «художественников», — выступление после премьеры «Драма жизни». Он утверждал, что во МХТ слишком увлекающиеся люди. Их захватывает все новое, что появляется в искусстве. Сначала в «Царе Федоре» идолопоклонническое отношение к «правде». «У бояр были рукава в двенадцать аршин длины. Так, говорят, носили в ту пору. Театр дознался в точности и воспроизвел, не отжилив у исторической правды ни одного вершочка. Не только рукав, всякая мелочь, узор, ковш — все было с Грановитою палатою доподлинно верно. И даже стоги сена были так же сметаны, как при Феодоре»[[90]](#footnote-91). Но прошло время, и старый бог был, по словам Н. Эфроса, повергнут. Началось служение новому идолу: «Движение театра шло не по прямой линии, зигзагом, и оно пришло к постановке “Драмы жизни”, к самому категорическому отрицанию этих двенадцати аршин, к утверждению противоположного — к художественному намеку в декорации, к барельефу, плоскому профилю. Как идеал — ирреальность, полный разрыв с натурой… От полюса к полюсу… Все переменилось до корня; одно только осталось неизменным — все такое же идолопоклонническое отношение к своему кумиру, прежде — к рукаву в двенадцать аршин, а теперь — к ирреальности и китайским теням»[[91]](#footnote-92).

Позднейшие исследователи истории Художественного театра, авторы наиболее капитальных трудов о режиссерских исканиях Станиславского и Немировича-Данченко, авторы монографий о великих актерах МХТ — П. Марков, В. Виленкин, М. Строева, Е. Полякова и другие — будут детально анализировать внутреннюю художественную логику этого непрерывного движения. Но важно подчеркнуть, что в первые же годы возникновения театра оценка этих {77} «зигзагов», приятие их или отрицание, оказывалась неразрывно связанней с общественной позицией критики.

Ожесточенные, яростные споры вокруг искусства МХТ, буквально с момента его рождения, с особой остротой позволяют ощутить то главное, с чем сразу же прочно связали реформу «художественников» — органическую сопричастность к демократическим устремлениям русского общества, сопричастность к великим идеям времени.

## 2

Вл. И. Немирович-Данченко, познакомясь с «Чайкой», предсказал, что «тут заключен новый русский театр». В этом проявилась его редкостная чуткость к чужому таланту — особый, присущий ему дар, который будет поражать еще не однажды. Но чтобы пророчество сбылось, чтобы новый театр действительно родился, нужны были и удача, стечение обстоятельств. Встреча трех художников, пути которых счастливо пересеклись на пороге наступавшего двадцатого столетия, неведомого, волновавшего предчувствиями каких-то великих перемен. Нужна была встреча основателей молодого театра с А. П. Чеховым, создавшим, по определению М. Горького, «новый вид драматического искусства».

Творческий союз трех был кратковремен. Всего несколько лет… Но уже никто из театральных деятелей многих последующих десятилетий не мог пройти мимо достигнутого тогда: независимо оттого, принимал он это или отвергал.

Своим появлением на сцене Московского Художественного театра «Чайка» обязана влюбленности Немировича-Данченко в чеховский талант. Станиславский сначала отнесся к этому произведению холодно. «Чайка» оставила его равнодушным, он находил ее «скучной». И лишь постепенно она все более и более захватывала его, околдовывая своим «таинственным очарованием». Чехов долго колебался, отдавать ли ее в молодой театр. Вернее, в еще не родившийся театр. Рана, полученная им тогда, на премьере в Александринском театре, была болезненна. Лишь дружеские чувства к Немировичу-Данченко, который просил, уговаривал, умолял, заставили согласиться.

На премьере «Чайки» новый русский театр родился…

Репетиции чеховской пьесы начались летом в Пушкино, когда шла работа и над «Царем Федором». Ведущая роль на этом первом этапе принадлежала Немировичу-Данченко. Он приобщал актеров и Станиславского к Чехову. Рассказывал, анализировал, заставлял их увидеть в авторе «Хмурых людей», «Пестрых рассказов» и этой «странной» драмы не «бескрылого бытописателя», как бранился Михайловский, а тончайшего лирика. Это было открытие.

{78} Да, А. П. Чехов пользовался любовью современников. Его готовы были печатать редакторы журналов самых различных направлений. От Лаврова, Гольцева до Суворина. Но восприятие его творчества было односторонним. За Чеховым прочно утвердилось определение «певца хмурых будней». Художника же, остро тоскующего о прекрасном, поэтическом, художника, с пророческой чуткостью уловившего пульс времени, ощущали в нем немногие. Немирович-Данченко был одним из первых.

Современные исследователи творчества Немировича-Данченко П. Марков, В. Виленкин, определяя его человеческую и художественную доминанту, пишут об особой, характерной для него «ненасытной жажде жизни», «мощном влечении к жизни», «больших страстях», выражавшихся в необычайной широте интересов.

Весь предшествующий путь в искусстве Немировича-Данченко как бы готовил его для нового поприща — режиссуры.

Он начал с того, что мужественно отказался от судьбы актера, о которой страстно мечтал. Боялся, что трудные внешние данные помешают ему отдать зрителю все то, что чувствовал в себе. И пришел в театр как критик, влюбленный в ослепительных звезд Малого театра — Ермолову, Федотову, Садовских… Уже тогда начинает складываться его основной творческий принцип — «заставить публику полюбить правду жизни, жизнь на сцене». С этих позиций им оценивается игра актеров, пьесы современных авторов.

Но скоро становится ясно, что перо критика для него — орудие слишком пассивное. Оно не творит зримо нового искусства. Такой выбор деятельности отдает ненавистным компромиссом. И Немирович-Данченко появляется в Малом театре как драматург, несет созданные пьесы на суд любимым актерам.

В своих драмах писатель Немирович-Данченко по-своему предчувствует нарождающиеся формы. Он тяготеет к внутреннему действию, подводному драматическому течению.

В это же время, в 1891 году, принимая приглашение А. И. Южина, критик, беллетрист, драматург становится и воспитателем молодых актеров. Составляя программу для Филармонического училища, он хочет добиться от своих питомцев выразительности, природной грации, гибкости, чистой благородной дикции, разнообразия интонаций, художественного вкуса, жизненности, простоты, легкости, богатства фантазии, темперамента, экспрессии передачи, сценизма, правильной интерпретации роли, наблюдательности и т. д.

Немирович-Данченко видит залог счастливого будущего театра в его сближении с литературой. Он особенно тщателен в выборе репертуара. Ставит Островского, Мольера. Его литературная привязанность того времени — Ибсен, в пьесах которого, по его мнению, бьется пульс современной жизни. Он репетирует со своими учениками «Нору».

Однако и столь многосторонняя деятельность не приносила полного удовлетворения. Ненавистный привкус компромисса не исчезал.

В области драматургии он не открыватель, а только «обыкновенный талант». Появление чеховских пьес убеждает его в этом. В год, когда он пишет лучшую свою драму «Цена жизни», в Александринском театре с треском проваливается «Чайка». Но она очаровывает его — это предмет новой острой влюбленности. Именно он понимает, какую сокрушительно взрывную силу таит эта странная, провалившаяся на казенной сцене, пьеса…

{79} Немирович-Данченко мечтал поставить «Чайку» еще в Филармоническом училище. Потом включил ее в первые же наметки репертуара будущего нового театра. Его письма к Чехову, в которых он просит разрешить постановку «Чайки» на сцене МХТ — сплошные объяснения в любви. «Я задался целью указать на дивные, по-моему, изображения жизни и человеческой души в произведениях “Иванов” и “Чайка”. Последняя особенно захватывает меня…» — уговаривал он Чехова. В другом письме: «Я ручаюсь, что тебе не найти большего поклонника в режиссере и обожателей в труппе…» И так как Чехов еще колебался, у Немировича вырывается почти вопль отчаяния: «… Если ты не дашь, то зарежешь меня, так как “Чайка” единственная современная пьеса, захватывающая меня как режиссера, а ты — единственный современный писатель, который представляет большой интерес для театра с образцовым репертуаром»[[92]](#footnote-93).

На первых репетициях «Чайки» наметился тот путь, по которому пойдет в дальнейшем Немирович-режиссер. В своих беседах (то, что впоследствии будет названо «застольным периодом») он стремился «заразить» актеров автором, «напитать» их авторским видением мира.

Он открывал перед ними и Станиславским, что «будничное» «бытовое» течение жизни в «Чайке» — это лишь один из компонентов чеховской драмы, что суть чеховского конфликта в драматизме, даже трагизме, пропитывающем «будничное», «бытовое», привычное, повседневное. Немирович-Данченко открывал перед исполнителями мощный лирический пласт пьесы — нарастающую неудовлетворенность окружающим, жажду красивой разумной жизни, порывы к счастью, готовность к духовному бунту.

Чехов назвал «Чайку» комедией. Режиссер обнажал в ней трагический «подтекст». «Разбитые иллюзии, нежные чувства, смятые прикосновениями грубой действительности», — вот что, по его словам, составляло суть этой негромкой истории. Истории, мучительно близкой людям, задыхавшимся от обывательщины — серой, бесформенной, тупой и беспощадной. Он говорил Станиславскому, что Чехов необыкновенно близок и любим в самых широких слоях интеллигенции.

Немирович-Данченко не только ощутил лирическое зерно «Чайки», но столь же остро почувствовал социальную окраску этого лиризма, рожденного неприятием существующего жизненного уклада… Он один из первых понял новизну драматургического конфликта в пьесе Чехова, увидел в каждом действующем лице свою драму, свою трагедию. Причем, трагедию «скрытую», таящуюся под привычным, {80} повседневным. Драму, иногда трудно ощутимую, одетую в простую будничную одежду: «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». Немирович-Данченко обнажил перед исполнителями и Станиславским сложнейшую основу чеховской драматургической ткани. Высочайший лиризм, боящийся приподнятости, бегущий патетики и эффекта — и внешне тоскливое однообразное течение будней, которое таит в себе возможность ежеминутного, ежесекундного взрыва.

Из ощущения нового типа драмы, драматического конфликта рождалось и его новаторское представление о задачах и роли режиссера. В период работы над «Чайкой», размышляя о режиссуре Малого театра и мхатовской, Немирович-Данченко писал Чехову: «Сумбатов, очевидно, режиссерство понимает только как подсказывающего mise en scène, тогда как мы входим в самую глубь тона каждого лица отдельно и — что еще важнее — всех вместе, *общего настроения*, что в “Чайке” важнее всего»[[93]](#footnote-94). Можно вспомнить, что ведущий актер и режиссер Малого театра Ленский, талантливейший, серьезный и тонкий художник, мечтавший о новом театре, своей, воспитанной им труппе, не принял «Чайку», не понял ее, посоветовал Чехову бросить писать для сцены.

*Настроение* для Немировича-Данченко — начало обобщающее. Это сложнейший художественный синтез всех мотивов драмы. Настроение для него связано прежде всего с авторским мироощущением, с усвоением актерами «того угла зрения, с которого автор наблюдает данную полоску жизни», то есть практически неотделимо от совершенно нового понимания актерского ансамбля.

«Неожиданное», поставившее в тупик крупнейших актеров того времени, по словам Немировича-Данченко, заключалось в отсутствии у Чехова *лака*, в требовании предельной естественности и простоты поведения актера на сцене, полной погруженности во внутреннюю жизнь героя. Чехов в свое время удивил маститых актеров Александринского театра просьбой ничего не играть. Немирович-Данченко увидел возможность «не играть» в гражданском единомыслии режиссера, актеров и автора, в единстве их взгляда на «данную полоску жизни»[[94]](#footnote-95). Необычайно важно, что без общности *идейной* для него уже невозможен художественный ансамбль.

В своем исследовании о Чехове и Художественном театре М. Н. Строева пишет об особой роли Немировича-Данченко, о его заслуге в рождении первого чеховского спектакля: «Он не только первым в Художественном {81} театре назвал имя Чехова, видя в его драматургии опору репертуара будущего театра, не только убедил автора разрешить новому театру постановку “Чайки”, но лал верное направление работе над пьесой. Таким образом, режиссерский замысел постановки, исходная идея будущего спектакля принадлежала всецело Немировичу-Данченко. Однако от замысла до его осуществления было еще далеко. Если чеховское “что” в те годы уже во многом близко Немировичу-Данченко, то о чеховском “как” у него были представления скорее теоретического, нежели практического характера (сам он позже называл этот недостаток “литературностью” своего похода к искусству театра в те годы)»[[95]](#footnote-96).

Справедливо будет сказать, что роль Немировича-Данченко поняли и современники. Рецензент газеты «Новости» писал о том особом творческом ходе, которым он шел. «Немирович — литератор в самом серьезном, самом лучшем значении этого слова. Общая литературность, если можно так выразиться, его природы и помогла ему при постановке “Чайки”. Литературным нюхом своим он постиг стиль произведения, внушил этот стиль исполнителям, и в результате получилось нечто цельное, сильное и неотразимое, нечто такое, что глубоко поражает, потрясает зрителя, зачастую возмущая в нем его верования, все его взгляды на задачи художественного творчества»[[96]](#footnote-97).

Но ярче всех роль Немировича при постановке «Чайки» подчеркнул Станиславский, сказавший в своей книге, что для того, чтобы коллективная работа над Чеховым дала результаты, нужно было «определенное соединение творческих сил», а именно: «Первое — такого *театрального человека — писателя*, драматурга и учителя театральной молодежи, каким был Владимир Иванович…»[[97]](#footnote-98) Вторым и третьим он назвал себя и Симова.

Начиная работать над чеховской драмой, сам Станиславский шел, казалось, привычным путем. Огромное внимание уделял быту, житейским подробностям. Характерным, точным. То есть тому, за что его хвалили еще в «Плодах просвещения». Немирович вспоминал, что стал получать в Пушкино мизансцены по актам, и они были смелы, необычны и удивительно жизненно реальны — скука усадебного дня, полуистерическая раздражительность, отъезд, приезд, тяжелая томительность осеннего вечера. В режиссерской партитуре «Чайки» можно прочесть самые будничные детали в поведении героев. Вот первая же картина — Маша грызет орехи, Медведенко много курит, Сорин во время разговора с Треплевым о новых формах в искусстве, сидя все время спиной к зрителю, чешет гребенкой бороду и волосы на голове, перевязывает галстук и т. д.

Но будничное, вялое течение жизни для Станиславского теперь — лишь одна из тем. Работая над режиссерской партитурой «Чайки», он начинал все более ощущать внутреннее действие пьесы, ее скрытый нарастающий драматизм. Открывал в Чехове поэта. «Чехов, как никто, — писал впоследствии Станиславский, — умеет выбирать и передавать человеческие настроения, прослаивая их сценами резко противоположного характера из бытовой жизни, и пересыпать {82} блестками своего чистого юмора… Незаметно переводя их (артистов и зрителей) из одного настроения в другое, он ведет людей куда-то за собой. Переживая каждое из этих настроений в отдельности, чувствуешь себя на земле, в самой гуще знакомой, мелкой обывательщины, от которой поднимается в душе великое томление, ищущее выхода. Но тут Чехов незаметно приобщает нас к своей мечте, указывающей единственный выход из положения, и мы спешим унестись за ней вместе с поэтом»[[98]](#footnote-99).

Станиславский первый ощутил *музыкальность* чеховской драмы. Не случайно его режиссерская экспозиция названа *партитурой*. Размышляя над «Чайкой», он начинал строить драматический спектакль по законам симфонического произведения.

Для режиссера становится ведущим внутренний лейтмотив каждого действующего лица драмы. Иногда затаенный, скрытый, почти неощутимый за будничностью поступков, реплик. Но вдруг прорывающийся с силой, страстью… «Вечер, восходит луна, двое людей — мужчина и женщина — перебрасываются почти ничего не значащими фразами, свидетельствующими разве о том, что они говорят не то, что чувствуют… — вспоминал Станиславский о “Чайке”. — Вдали играют на рояле пошлый трактирный вальс, который заставляет думать о нищете духа, о мещанстве, о каботинстве окружающей среды. И вдруг — неожиданный вопль, вырывающийся из недр страдающего влюбленного сердца девушки. А затем — одна лишь короткая фраза, восклицание: “Не могу… не могу я… не могу…” А под конец: осенний вечер, стук дождевых капель в стекла окон, тишина, игра в карты, а вдали — печальный вальс Шопена: потом он смолк. Потом выстрел… Жизнь кончилась…»[[99]](#footnote-100)

«Чайка» в прочтении Станиславского по своему мироощущению близка последним симфониям Чайковского. Режиссер строил спектакль на одновременном развитии нескольких тем, образующих единое гармоническое целое. Кульминационные точки спектакля, как и кульминация в Пятой и Шестой симфониях, рождались из столкновения тем-врагов. У Чайковского мечту человека о счастье разбивал рок, судьба. В мхатовском спектакле враждебным человеку началом, таким же неумолимым как судьба, оказывались будни, неодухотворенная повседневность, бесшумно убивающие порывы, мечты, желания.

Станиславский своими, чисто режиссерскими способами обострил столкновение враждебных тем.

Действие «Чайки» начинается у Чехова ранним летним вечером. По ремарке, солнце только что зашло. Режиссер {83} разрабатывал особое вступление к первому акту. Он прямо начинал спектакль темой «будней», темой «рока». Станиславский подчеркивает, что это *темный августовский* вечер.

«Тусклое освещение фонаря, отдаленное пение загулявшего пьяницы, отдаленный вой собаки, кваканье лягушек, крик коростеля, редкие удары отдаленного церковного колокола — помогают зрителю почувствовать *грустную монотонную жизнь* действующего лица»[[100]](#footnote-101). Первые реплики.

Медведенко *(с дубиной в руке, курит)*. Отчего вы всегда ходите в черном?

Маша. Это траур по моей жизни. Я несчастна. *(Маша грызет орехи.)*

С появлением Треплева возникает новый лейтмотив — неприятие, порыв… Станиславский акцентировал нервную порывистость Треплева (вскочил, прошелся нервно, порывисто во всю ширину сцены, порывисто привстал, быстро вскочил ногами на доску, с жаром целует руку Нины). Все последующие сцены строятся на непрерывном нарастающем столкновении враждебных начал — мечта и обыденность. В финале первого акта, после ухода Треплева, когда Маша сидит «неподвижно», «убитая», в доме начинают играть «самый пошлый банальный вальс». Акт заканчивается сценой, написанной режиссером и как бы повторявшей начало пьесы. После слов Дорна «Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви… О колдовское озеро! Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?» Маша «с рыданием опускается на колена и прячет свою голову на коленях Дорна. Пауза 15 секунд. Дорн гладит Машу по голове. Неистовый вальс раздается все громче, звон колокола, пение мужика, лягушки, коростель, стук сторожа и всякие другие ночные эффекты. Занавес»[[101]](#footnote-102).

Н. Эфрос первый обратил внимание на удивительное единство в этом спектакле людей и природы, живого и мертвого, на особенную целостность и непосредственность восприятия мира. Немирович-Данченко считал, что использование Станиславским *вещей* для создания настроения в спектакле — один из совершенно новых элементов, открытых в режиссуре. Сам же Станиславский утверждал, что значение вещей было подсказано непосредственно автором «Чайки». Чехов, — писал он, — «утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу. Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрывать нам жизнь человеческого духа»[[102]](#footnote-103).

Изобразительные решения в «Чайке» целиком диктовались общим принципом построения спектакля. В. А. Симову, по его собственному признанию, не очень-то удалось оформление первого акта — «Колдовское озеро». Да и второго тоже. Но в декорациях третьего и четвертого действий, при всей их, казалось, бытовой добросовестности, жил важный для режиссера {84} мотив все усиливающегося внутреннего разлада, потерь, духовной опустошенности обитателей дома. В финальной сцене было острое ощущение холода, заброшенности. Непогода за окнами, монотонный звук дождя и ощущение сырости, заброшенности, походности в комнатах дома, где когда-то звенел смех.

А. Горнфельд, сравнивавший реформу МХТ в театре с реформой Вагнера в опере, говоривший о музыкальности исполнения чеховских спектаклей, видел основную особенность их в том, что зритель не может «отдохнуть». «*Непрерывность впечатления* — вот что достигнуто в московском театре, — писал он. — Раньше отдельные вершины захвата сменялись отливом внимания, бездействием мысли. Здесь этого нет… Непрерывность впечатления достигнута ритмичностью исполнения. В ритме нет пустоты: пауза есть ритмическая *величина*. И *значительность бездействия* есть характерная особенность в исполнении театра Станиславского. От того, что бы ни происходило на его сцене, от нее нельзя оторваться. Мало того: зритель чувствует невидимый жезл дирижера, властвующий над ее движением, — и с этим движением неразрывно связано ритмическое биение его мысли»[[103]](#footnote-104).

Лирические мелодии чеховских пьес, противостоящие бытовому течению жизни, взрывающие внешний житейский пласт, Станиславский обострял, придавал им более открытое драматическое звучание. Это касалось и движения внутренней жизни и общения героев друг с другом. В сцене последней встречи Нины и Треплева акцентировались и внутренние борения Нины и контрастность состояний ее и Треплева. При характеристике состояния Нины Станиславский употребляет слова «утомленная», «устало». Но на словах «… Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной», — она, по ремарке режиссера, *выпрямляется*. Весь ее монолог о любви к Тригорину идет под свист ветра. Нина говорит о своей обретенной вере, о призвании, о том, что уже не боится жизни. Слова Треплева, отвечающего ей, звучат мертво, безжизненно, безнадежно.

В конфликте «будней» и порывов, реальности и мечты режиссер усиливает трагические аккорды. Весь последний диалог Нины и Треплева идет под аккомпанемент смеха и разговора, слышных из столовой. Ремарка автора — Нина рыдает. Ремарка Станиславского — В столовой смех. («Это очень грубый эффект, — добавляет он, — но на публику действует. Конечно, не стою за него»).

Короткую ремарку Чехова перед самоубийством Треплева режиссер развертывает в самостоятельную сцену. Чехов пишет:

«В продолжение двух минут рвет все свои рукописи и бросает под стол, затем отпирает правую дверь и уходит». И вот как интерпретирует эти слова Станиславский: «Стук одной двери (разбилось стекло, так {85} сильно ветер притворил ее), потом стук другой двери, удаляющиеся шаги по террасе. Шум ветра, звон колокола, стук сторожа, смех в столовой усиливается. Треплев секунд пятнадцать стоит неподвижно, потом роняет из рук стакан (тоже эффектик!!), — иронически замечает по своему адресу режиссер. — Треплев пошел медленно к письменному столу. Остановился. Подошел к рукописи, подержал ее в руках, разорвал. Сел — хотел что-то прочесть, после первой строчки разорвал. Опять задумался, безнадежно потер лоб, поглядел вокруг, как бы ища чего-то, встал, — посмотрел на кипу рукописей и медленно принялся рвать их. Все клочки бумаги забрал и пошел к печи (шум дверки печи). Бросил бумаги в печь, облокотился рукой о нее и долго смотрел, как горят его произведения. Обернулся, подумал, потер лоб, быстро подошел к столу, отворил ящик. Вынул оттуда пачку писем и бросил их в огонь. Пошел, остановился, подумал, еще раз осмотрел всю комнату, подумал — и задумчиво, медленно вышел»[[104]](#footnote-105).

Финал спектакля Станиславский строил опять на контрастно-трагическом столкновении тем-врагов. Последние слова в пьесе, принадлежащие Дорну, который говорит Тригорину: «Константин Гаврилович застрелился…» перебивались, по ремарке в партитуре, монотонным голосом Маши, читающей цифры лото, и веселым смехом Аркадиной.

Немирович-Данченко, вспоминая режиссерскую партитуру «Чайки», писал о «гениальной фантазии» Станиславского.

Но на последнем этапе работы над «Чайкой» между Станиславским и Немировичем-Данченко возник своеобразный конфликт. Последнего пугала атмосфера активного драматизма, активного выплеска чувств. Он считал, что это «не чеховское». И работал с актерами, чтобы притушить этот активный всплеск, сделать драму каждого более скрытой. Он считал, что в атмосфере чеховской пьесы важна не только неудовлетворенность, но и безысходность стремлений героев.

Премьера «Чайки», состоявшаяся перед новым 1899 годом, стала триумфом молодого театра. В многочисленных рецензиях настойчиво повторяется новое для театра слово «настроение». Единодушно говорится о мощной, почти гипнотической силе воздействия этого нового театрального приема. Характерны слова, которые мелькают в рецензиях на «Чайку» — «гармоничность», «тонкое понимание и мастерское воспроизведение самого духа пьесы, ее стиля и колорита, с такой правдой и красотой», «артистичность», «стильность», «небывалая чуткость сценического воспроизведения», «вдохновенное режиссерство». Рецензент журнала «Театр и искусство», журнала, который будет впоследствии чуть ли не главной площадкой для атак на МХТ, писал, что «режиссер сумел придать спектаклю тот особый колорит, который один мог служить истинным фоном для мелодии отчаяния, вырвавшейся у Чехова».

{86} По поводу «Чайки» развернулась полемика, чрезвычайно характерная Речь шла не о новых приемах, а о «точке зрения», «угле», под которым писатель и театр увидели жизнь. Точнее, сами приемы не рассматривались как нечто самостоятельное, чисто театральное. В рецензии «Русской мысли» говорилось, что в «Чайке» все изображено настолько тонко, что «сделать» такую пьесу нельзя, ее можно «почувствовать скорбной душой, крайне чуткой к недугам и страданиям, изводящим известного круга людей нашего общества»[[105]](#footnote-106). Недуги автор статьи видел в том, что каждый живет сам по себе и для себя, что нет чего-то объединяющего и хотя люди «льнут» друг к другу, но сближения, дающего тепло, веру, не происходит. Объясняя порывы Треплева, его метания, его туманные настроения, рецензент писал, что герой болен от неудовлетворенности жизнью.

Другие критики обвиняли постановщиков в искажении автора, в клевете на современность. Утверждалось, что режиссер обратил всех действующих лиц драмы в «ненормальные и психически больные типы». «Путем грима, путем манеры произносить слова, ходить, двигаться, — говорилось в одной рецензии, — они на сцене воспроизвели картину, очень напоминающую докторский прием в клинике для душевнобольных… Получилась не драма, а нечто еще более сильное и неприятное, нездоровое по своему впечатлению… Все лица на сцене, по гриму, люди больные, — в их походке, в их движениях, в их словах, в каждом звуке их голоса чувствуется потерянность, ненормальность, граничащая с сумасшествием. С этим в тон гармонирует свист ветра в трубах, медленный тягучий бой часов на колокольне, полумрак, царствующий на сцене, звук выстрела…»[[106]](#footnote-107)

Если С. Голоушев, анализируя «Царя Федора», ощущал еще в том «мейнингенском» спектакле лиризм, считал, что его отдельные сцены — это «стихотворения», то рецензент «Московского листка» с подозрением замечал, что Москвин уже в роли Федора был «душевно больным». В «Чайке» же его подозрения в ненормальности, в душевной болезни вызвал Станиславский. Парируя такие нападки, Н. Эфрос, который одним из первых на премьере «Чайки» бросился к рампе, восторженно аплодируя, отвечал:

— Да, почти все это — люди надтреснутые, с надсадом и надрывом, но тут вина уже не художественной копии, а лишь живого оригинала, — потому что где же вы найдете теперь в среде, в которой день не делится лишь на трудовые упряжки, людей крепких, цельных, которые всегда ясно знают, чего хотят, идут прямо, не сбиваясь в стороны… Да, в их взаимоотношениях и столкновениях много дикого, тяжелого, болезненного… Всем скучно, всех что-то тяготит, у всех на душе мутно-мутно, и не знают они, как избыть тоску, как быть с этой мутью, к чему себя лучше пристроить… Ну что же, вините и за это автора, если вам не кажется, что он только воспринял и со жгучей болью переработал впечатления от действительности… Если столько несуразного в «Чайке», — писал критик, — то только потому, что больно уж много несуразного в жизни, если что непонятно, то не пьеса, а только, как это люди могли так запутаться в жизни. И если, наконец, тяжело смотреть «Чайку», то только потому, что тяжело жить[[107]](#footnote-108).

Чехов проявил почти «неблагодарность». Он опять колебался — отдавать ли ему свою следующую пьесу в Художественный театр. Увидеть собственное творение на сцене «Второго Московского университета» — Малого театра — казалось ему все еще заманчивым. Он вел переговоры. {87} «Неблагодарность» имела свои причины. Несмотря на триумф, мхатовская «Чайка» оставила его в чем-то неудовлетворенным. Чехов совсем не принял Нину — Роксанову. Комиссаржевская уже показала, как можно сыграть эту роль. Роксанову он находил истеричной и требовал даже снятия ее с роли. Не совсем убедил его и Станиславский в Тригорине. Чеховской любимицей стала Лилина в роли Маши.

Эти нюансы авторского восприятия мхатовских исполнителей менее всего случайны. Они приоткрывают внутренний путь, по которому шли мысль, чувства художника, все более остро ощущавшего бессмысленность будней, и все большая его вера в то, что сегодняшние муки людей не могут пройти бесследно, что разумная, здоровая, красивая жизнь должна наступить. Лирическая тема «Чайки», как бы сконцентрированная в коротком страстном возгласе Нины: «Я верую…», в последующих чеховских драмах усиливается, прорываясь во вдохновенном монологе Астрова о лесах, в Сонином «небе в алмазах», в горячих утверждениях Вершинина и Тузенбаха. А в «Вишневом саде», который зовут «лебединой песней» Чехова, он скажет пророчески: «Здравствуй, новая жизнь!»

Молодой Художественный театр шел по этому пути веры вместе с писателем. Он сделал своей эмблемой его «Чайку». Летящую чайку. Эту крепнущую веру питало время. И театр в чеховских, а затем и горьковских спектаклях как бы вбирал в себя жизненные токи.

## 3

«Мыслитель-режиссер — явление невиданное, новое, неожиданное, и, как все необычайное, не скоро понимается…»[[108]](#footnote-109) Это написано в 1901 году и посвящено Станиславскому…

Так, всего через несколько лет после рождения МХТ, очень точно была определена суть той новой области художественного творчества, которую в двадцатом веке стали именовать режиссурой. В этом определении очень важно, что режиссер возводится в ранг подлинного творца, значение которого измеряется глубиной его осмысления мира.

«Театральные репортеры привыкли, — писал тот же автор, — ценить поверхностно небрежно, рутинно, и с тою же узкою мерою легкомысленно подходят и к Художественному театру, считая и его также обыкновенным местом развлечений…

Но от того не уменьшается великая заслуга художника-режиссера, ибо он своим гениальным новаторством в критическую {88} минуту жизни человечества будит заснувшую летаргическим сном мысль человеческую… неотступно вызывает живую идейность критика-мыслителя на великую, честную деятельность слова, необходимого, мудрого слова в опасный момент духовной тоски, духовной жажды человечества, трагически требующего новой могучей духовной пищи при мучительном, тоскливом, полном пресыщении всем доселе ему предлагаемым, и в этом состоит бессмертная заслуга Станиславского»[[109]](#footnote-110).

Новый этап в развитии русского, да и мирового театра, связанный с рождением МХТ, с режиссурой Станиславского и Немировича-Данченко, был определен новым взглядом на человеческую личность, на ее связи в современном обществе. Именно в этом, прежде всего, заключалось новаторство чеховских спектаклей в Художественном театре, приведшее к самому решительному обновлению выразительного языка сцены.

На рубеже XX века в театре произошла смена героя. Бои, которые разгорались вокруг МХТ, неизменно имели в подоплеке своей различие в идейных, философских, гражданских позициях, которые обнаруживали театр и тот или иной критик.

Новую концепцию человека и общества, когда стали невыносимы самые привычные устоявшиеся, освященные десятилетиями формы будничного существования массы людей, режиссура молодого театра нашла у Чехова. Но она внесла в спектакли и нечто свое — обостренное сочувствие к внутренним драмам людей, оказавшихся жертвами обыденной жизни. Не случайно Станиславский разошелся с автором в определении жанра «Чайки». Так же случится впоследствии и с «Вишневым садом». Водевиль на сцене МХТ никак не получился. Он обернулся, в лучшем случае, трагикомедией.

Определенные разногласия продолжались и между двумя режиссерами. Немирович-Данченко, столь тонко ощущавший чеховский стиль, спорил со Станиславским в тех случаях, когда тот нарушал принцип «скрытой» драмы. В «Дяде Ване» такие разногласия возникали из-за различной трактовки образа Елены Андреевны и, в известной степени, Астрова. Станиславский ощущал в роли Елены Андреевны внутреннюю неспокойность, настойчивое желание жизни, возможность безотчетных порывов.

В режиссерском экземпляре Станиславский писал, что Елена Андреевна «влюблена в Астрова», ей приятно говорить о нем. Во втором акте она «бодра, весело напевает»[[110]](#footnote-111), {89} сама себе дирижирует. Трудности ее монолога в третьем акте для Станиславского были в том, что там много резко противоположных настроений. Елене хочется «улететь в мечтах», «рвануться»[[111]](#footnote-112), подойдя к роялю, сыграть «бешеные» аккорды. Затем перейти на пиано.

Немирович-Данченко видел в молодой жене старого профессора лишь «нудное эпизодическое лицо». Он доверял характеристике, которую давала себе сама Елена Андреевна. Немирович-Данченко отрицал горячность, бурное проявление чувств и у Астрова.

В ночной сцене с Соней Станиславский видел у Астрова «сильный нервный подъем». В сцене с Еленой Андреевной — «много темперамента и нервности». По его словам, здесь он «все более и более теряет голову». Немирович-Данченко беспощадно убирал открытые эмоции, работая со Станиславским. Он писал Чехову, что Алексеев «всецело доверился» ему как режиссеру. В «Трех сестрах» спор двух режиссеров вызвала сцена пожара. Вернее, исповедь Маши — Книппер в этой сцене. Станиславский ощущал этот акт как кульминацию напряжения, прорывавшегося, выплескивавшегося наружу. «Где только можно, давать в этом акте нервность и темперамент. Переходы, движения у всех нервные, быстрые»[[112]](#footnote-113), — писал он в экспозиции. Вел по этому пути и актрис: Книппер — Машу, Савицкую — Ирину. Начиная свою исповедь, Маша «быстро встает, взволнованна, решилась, нервно оживлена».

Немирович-Данченко, при поддержке Чехова, заново прокорректировал всю сцену. Он опять-таки исходил из чеховского представления, *что драма современного человека — вся его повседневная жизнь, само его существование*. И для ее проявления не нужно каких-то чрезвычайно экспрессивных вспышек. Это привычное обыденное состояние. Потому-то в третьем акте, по его мысли, должны быть не шум, суета, как делал Станиславский, а «тишина», «пустота», приглушенные голоса. Немирович, как и Чехов, больше всего боялся хоть какого-нибудь привкуса мелодрамы.

Но при всех этих разногласиях между автором и режиссерами, они понимали друг друга.

Режиссура, актеры все более проникали в суть, в особенности чеховского драматизма, его мироощущения.

В «Чайке» восхищение Чехова вызвала Лилина, сыгравшая роль Маши. В ней было столь дорогое для писателя душевное здоровье, цельность натуры, жажда жизни. Несмотря на несложившуюся судьбу, на неудачную трагическую {90} любовь, Маша — Лилина не хмыкала, не навязывала своих страданий другим. Тема Чехова — «неси свой крест и веруй!», — таким отчетливым лейтмотивом объединившая весь цикл его драм, впервые со всей силой зазвучала именно у Лилиной.

В «Дяде Ване» чеховское мироощущение стало близко не только Лилиной, вдохновенно сыгравшей Соню. Милую, простую и горько несчастливую. И в то же время сильную, готовую стать опорой для других. Соня Лилиной была одновременно трезва и поэтична. «Искренние и сердечные нотки звучали в ее голосе, — писал один из рецензентов. — Высокохудожественно по передаче девичьей непосредственности и нежности вышла в ее исполнении сцена ночного разговора с подвыпившим Астровым и примирения с мачехой, женой профессора. Обдуманная в подробностях игра и богатая, искренняя мимика. Нужно было видеть, как вдруг погасли глаза артистки в минуту, когда Соня слышит, что Астров никого не любит. Этот момент один способен поставить в воображении всю драму души неудачницы-девушки»[[113]](#footnote-114). По мнению другого критика, Соня — Лилина в сцене у буфета, о которой уже говорилось, «играет пленительнее и тоньше, нежели наиболее прославленная знаменитость, играет как самый совершенный художник… чарующий своею непосредственностью»[[114]](#footnote-115). Ее последний монолог о «небе в алмазах» около конторки, в такой деловой, будничной обстановке, среди счетов, хомутов, был пропитан сочувствием, нежностью, любовью к близким. Н. Эфрос сравнивал его со «снопом ярких солнечных лучей, вдруг ворвавшихся в кромешную тьму»[[115]](#footnote-116). По его словам, этот монолог производил «исключительное, неизгладимое впечатление».

Удивительный тончайший психологический сплав противоположных чувств — горя и веры, надежды и обреченности, цинизма и чистоты — был и в Астрове Станиславского.

Немирович репетировал со Станиславским. И писал Чехову: «Он решился отдаться мне в этой роли и послушно принимал все указания»[[116]](#footnote-117). Немирович снимал излишнюю, по его мнению, эмоциональность, драматизм ситуаций, к которым тяготел в своем первоначальном замысле Станиславский, так как видел Астрова человеком трезвым, отчетливо понимающим безвыходность своего положения, слегка даже циничным, а главное, прекрасно осознающим, что он уже никого не сможет полюбить, отдаться чувству. Немирович настаивал, например, на том, что тяга Астрова к Елене Андреевне — {91} лишь увлечение. «Чувственность есть, но страстности настоящей нет»[[117]](#footnote-118).

Станиславский принял его видение образа. Но результат работы оказался своеобразен. Творческая человеческая индивидуальность актера по-особому расцветила рисунок, предложенный режиссером. При внешней будничности, Астров Станиславского был значителен, незауряден. В его мечтах о лесе жила подлинная страсть творца. Станиславский не искал характерности, как в Тригорине, а отдал скептическому земскому доктору самое сокровенное — творческую энергию. И потом удивлялся, выслушивая восторги по поводу исполнения им роли, говорил, что он в ней ничего не делает.

Эти заряды жизненной, творческой силы, исходившие от Астрова — Станиславского, ощутили современники: «Живая, изнывающая в пустыне личность Астрова, бодрого и *жизнерадостного по природе* (выделено мной. — *Л. К*.), способного горы сдвинуть, лучше всего освещает мертвенность окружающего запустения, безлюдия и обнищания жизни»[[118]](#footnote-119), — писал А. Богданович.

Характерно, что как раз на фигуре Астрова — Станиславского с предельной отчетливостью выявлялась общественная позиция самого критика. Так, В. Поссе, как когда-то Салтыков-Щедрин, выступал против самого тезиса «среда заела». Он отклонял от Чехова обвинения в пессимизме, говорил, что душа художника, написавшего заключительный монолог Сони, не может быть беспросветной. Но к Астрову у него был особый счет. Замечая, что общее настроение спектакля подавленное, В. Поссе обращался к земскому врачу с упреком, коря его за то, что в нем нет «настоящей силы сопротивления и силы дерзновения».

«Над всеми, — писал этот критик, — возвышается фигура доктора Астрова. Он красив, работоспособен, умен, талантлив. Он хороший доктор и прекрасный лесовод, у него много полезного, интересного дела, его любит девушка с необычайно ясной, детски чистой душой… и все же этот человек так *страшно подавлен*, пропитан тоскою, готовой перейти в отчаяние, ищет забвения в вине, способен лишь на чувственные порывы и не способен никого полюбить. Скажут — его “заела среда”; так думает и он сам… Это, конечно, верно, но почему же умный, дельный и талантливый человек так легко поддается влиянию “скучной, глупой, грязной жизни”»[[119]](#footnote-120).

Критик обвинил героя в том, что у него нет любви к людям и веры в них, что нет и веры в себя. Она проявляется лишь тогда, когда «голова его затуманена алкоголем». А нужен, по его словам, «*трезвый* подъем духа, нужна {92} *трезвая философская система*, способная вложить в современного человека веру… Нужно, чтобы сильные люди прониклись детскою верою слабой Сони»[[120]](#footnote-121).

«Дядя Ваня», оказавшийся в центре внимания критики, особенно во время петербургских гастролей 1901 года, поражал ансамблевостью исполнения еще более, чем «Чайка». По словам А. Измайлова, «когда смотришь на такое исполнение, совершенно забываешь о существовании суфлера, о разучивании ролей, о предварительной спевке актеров…»[[121]](#footnote-122) Скептик нововременец Ю. Беляев, настаивавший и после «Дяди Вани» на том, что в Художественном театре, «актеров нет», признавал, что «все-таки чувствуется ансамбль, общий тон, настроение»[[122]](#footnote-123), добавляя: «Все это дело рук г. Станиславского».

И тем не менее в «Дяде Ване» еще не было полного слияния автора и театра.

В «Чайке» «нечеховской» прежде всего была Нина — Роксанова, с ее открытым бурным отчаянием.

В «Дяде Ване» Вишневскому не удавался образ Войницкого. Актер тоже был слишком внешне экспрессивен, в нем была та же, что и у Нины — Роксановой, нервная взвинченность. Режиссура видела неудачу. Немирович писал Чехову, что «образа никакого. С третьего действия дает много отличного темперамента, а в первых двух запутался»[[123]](#footnote-124).

И лишь в «Трех сестрах» родилась «идеальная» чеховская симфония.

Видение Чеховым жизни все обострялось. Становилось почти пророческим. «Три сестры» — драма-предчувствие. Предощущение будущего, которое надвигается на настоящее, бросая на него свой удивительный тревожный и манящий свет, делая настоящее — прошлым.

В «Трех сестрах» — стремление прорваться к жизни разумной, деятельной, прекрасной — ведущий лейтмотив у большинства героев. Они уже не тоскующие, а ищущие. В Москву, в Москву… Эти слова становятся символом. Чеховские герои собрались в дорогу. Они расстаются с прошлым, отдавая свой очаг, связанный с дорогими воспоминаниями, существу для них далекому, враждебному. Только в Москву… Но им предстоит познать, что путь, на который они ступили, тернист. Их ждут разочарования — очень горькие, потери — трудно переносимые. Их поддержит только собственное мужество, только самоотверженность и вера. «Надо жить». «Надо работать».

{93} Л. Андреев, вначале очень скептически настроенный по отношению ко всяким драматургическим новациям, написавший пародию на пьесу с настроением, увидев «Три сестры», был ошеломлен.

По словам критика, «никогда ни один театр не поднимался до такой высоты, настолько переставал быть театром, как этот… Я видел жизнь. Она волновала меня, мучила, наполняла страданием и жалостью, и мне не стыдно было моих слез. И мой храбрый спутник плакал, не скрываясь, и куда я ни смотрел, всюду видел и мелькающие носовые платки и потупленные головы, а в антрактах — красные глаза и носы. Серая человеческая масса была потрясена, захвачена одним властным чувством и брошена лицом к лицу с чужими человеческими страданиями. Человек шел в театр повеселиться, а его там, как залежалый тюфяк, перевернули, перетрясли и до тех пор выколачивали палкой, пока не вылетела из него вся пыль мелких личных забот, пошлости и непонимания. Да, по-видимому, мы еще не совсем привыкли к театру и сила его внушения бесконечно велика»[[124]](#footnote-125).

Л. Андреева поразили новые ноты в чеховском творчестве, с такой силой прозвучавшие со сцены МХТ. Он не скрывал, что недолюбливал ранее чеховских героев за «отсутствие у них аппетита к жизни». «Того же ждал я и от “Трех сестер”, — искренне признавался он, — почему и жизнерадостный их результат явился для меня неожиданным и сугубо приятным. Тоска о жизни — вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни. Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется! — вот основная трагическая мелодия “Трех сестер”, и только тот, кто в стонах умирающего никогда не сумел подслушать победного крика жизни, не видит этого. Какую-то незаметную черту перешагнул А. П. Чехов — и жизнь, преследуемая им когда-то жизнь, засияла победным светом»[[125]](#footnote-126).

В «Трех сестрах» продолжалась разработка принципов «нового вида драматического искусства», родившегося на стыке двух веков. Немирович-Данченко, познакомившись с пьесой, почувствовал завершенность того нового метода ведения действия, который Чехов нащупывал в «Чайке», разрабатывал в «Дяде Ване». Он говорил на предварительной беседе с актерами о той новой манере, которая окончательно утвердилась в «Трех сестрах». Предельная жизненность зарисовок, диалогов, как будто совершенно механически соединенных между собою, не вытекающих из {94} внешнего действия, каждый из которых как будто можно безболезненно вынуть. А внутренне спаянных прочно, последовательно. Спаянных каким-то «одним настроением, какой-то одной мечтой». И для Немировича-Данченко и в «Дяде Ване» и в «Трех сестрах», а затем и в «Вишневом саде» предпосылкой для овладения чеховскими драмами было, прежде всего, глубокое внутреннее соприкосновение с художественными идеями автора, с его мировосприятием. Он вспоминал, что в театре, «в самом его быту, все гуще и определеннее складывалась полоса… чеховского мироощущения… Плотнее всего это чеховское мироощущение охватывало группу участвовавших в его пьесах. Глубочайшая сила духовного общения на сцене объединяла группу; автор внедрялся во все уголки актерской психики и оставался там властвовать, даже когда актер уходил со сцены. А группа сколачивалась и еще более заражала друг друга чеховским чувствованием жизни: и над чем надо смеяться и что надо оплакивать… Это имело очень большое влияние на все искусство нашего театра»[[126]](#footnote-127).

По сути, к этому периоду, периоду работы над «Тремя сестрами», впервые в театре возник ансамбль, основанный на духовном родстве — художественном, идейном. С одной стороны молодой Художественный театр как будто делал сценическое искусство все более сложным. Сотворцами спектакля становились не только группа актеров, но режиссер, художник, композитор. Театр становился подлинно синтетическим искусством. С другой — *МХТ предельно централизовал это искусство, предполагая у множества участников единое восприятие жизни*. Единый взгляд на автора, на драматическое произведение. Более того — включая и автора в единое творческое целое.

Репетировал спектакль Станиславский. Опять-таки, как ранее «Чайка», пьеса не раскрывалась ему сразу. Опять она казалась ему скучноватой, длинной. Спектакль не клеился, хотя все линии казались найдены, проработаны. Не хватало «чего-то». Это, по словам Станиславского, продолжалось до тех пор, пока однажды истинная чеховская мелодия не зазвучала в его ушах.

До того общее настроение определяли как томление, тоску, а оказывается, чеховские люди «совсем не носятся со своей тоской, а напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать. Я, — пишет Станиславский, — почуял правду в таком отношении к чеховским героям, это взбодрило меня, и я интуитивно понял, что надо было делать»[[127]](#footnote-128). Наиболее долго не дававшаяся сцена исповеди Маши — Книппер в третьем акте, которую доделывал {95} Немирович-Данченко, не ладилась, опять-таки потому, что ведущий лейтмотив был в ней утерян. Станиславский решал ее как бурный драматический взрыв отчаяния, горя, переполнившего душу Маши. Немирович-Данченко не только притушил всю внешнюю бурю, но он шел от того, что Маша счастлива, очень счастлива своей незаконной любовью. И ее покаяние сестрам — это и утверждение своего права на жизнь. «Взгляните на Машу, — восклицал Л. Андреев, посмотрев спектакль. — С ее блуждающим взором, с загадочными силами, бродящими внутри нее, она есть сама непокорная жизнь — она берет то, что хочет. Не рассуждая, не колеблясь, с каким-то удивительным, даже страшным спокойствием она берет то, что хочет. Ее счастье с мучительной болью отрывают от нее, но Маша не погибнет. Загадочные силы остаются с ней, и с тем же страшным спокойствием она будет разрушать и брать, разрушать и брать»[[128]](#footnote-129).

Свет, чистота, поэзия исходили, по признанию критики, от Ирины — Савицкой. «Могучее очарование» ее сравнивали с тургеневскими женщинами. В последней встрече Ирины — Савицкой с Тузенбахом тяжелое предчувствие боролось с предчувствиями возможной любви, радости. Режиссер выстраивал сцену на тончайших лирических полутонах. Подавленная печаль Тузенбаха, который пытается даже казаться веселым. И его открытая, все заполняющая нежность — он целует каждый палец ее руки, поправляет Ирине волосы, закутывает ее в плащ. Ее сосредоточенность, все более переходящая в нескрытую тревогу и застенчиво прячущаяся, рождающаяся близость, мягкая теплота. Она обнимает Тузенбаха, кладет ему голову на грудь.

Н. Эфрос в своем «опыте характеристики», как он назвал книгу о Станиславском, вышедшую в 1918 году, показывал на его актерских работах, как постепенно Станиславский проникался «таинственным очарованием» Чехова, открывая в нем лирического поэта. В Тригорине его еще очень заботила внешняя характерность, известный писатель у него и хлыщеват, и замотан жизнью. А. И. Урусов узнавал даже в портрете, созданном актером, одного из лучших романистов-современников. Не называя, правда, при этом имени прототипа. Немирович, в свою очередь, сурово замечал, что в «Чайке» Станиславский, обнаружив гениальную интуицию, все-таки еще не почувствовал «настоящего чеховского лиризма». В Астрове же у Станиславского, по словам Н. Эфроса, уже был широко раскрыт слух души для всей этой музыки, для всех самых изысканных ее мелодий… «Он знал, что не нужно особливо хлопотать о “земском враче”, как в “Чайке” хлопотал о писателе… Богатая природа {96} Астрова, которая в иных условиях сделала бы так много, и его глубокая тоска, мучительное сознание своей ненужности, загубленности, и его все еще не гаснувшая жажда чего-то иного, красивого и важного, — все это нашло отличнейшее, простое и вместе сильное выражение»[[129]](#footnote-130).

Образ Вершинина, созданный Станиславским, критик считал «конденсацией чеховского лиризма». И в этой роли присутствовал «жанр» — военный, долго скитавшийся по провинции, конфузливый, застенчивый человек. Но главным была «душа нежная, ласковая, ясная — мелодия души»[[130]](#footnote-131).

В «Чайке» вела тема «судьбы», тема «будней», с первых же аккордов спектакля (темный августовский вечер и слова Маши о том, как она несчастна). В «Дяде Ване» «будни» возникали в образе «уснувшей жизни», уснувшей почти летаргическим сном. Живые человеческие души, сердца, трагически тонущие в стоячем омуте. А. Кугель считал последний акт «Дяди Вани» «верхом режиссерской постановки»:

Какой-то, не известный мне совершенно, прибор передает с поразительной точностью въезд лошадей и повозки на деревянный помост, какой бывает перед домами. Как раз в нужном месте, когда полезно сделать паузу, оборвать, замолчать — вторгается этот шум, дробный, гулкий, и извещает, что сейчас наступит конец эпизода. И точно, еще несколько дробных ударов по дереву, тише, тише — и эпизод кончился. Тишина. Несколько мгновений тишины, и раздается песня сверчка. Это музыкальная симфония заснувшей жизни… Соня говорит свой монолог. Телегин играет тихо на гитаре, старая дама читает свои брошюры, няня вяжет чулок — каждый сам за себя, каждый в своей скорлупе, самостоятельно — все случайные эпизоды, случайно собравшиеся в одной комнате. Темп пьесы — тягучий, замедленный, весь в паузах. Быстрый темп означает быструю смену настроений, сильное движение страсти. Здесь нет этого. Здесь не спешат, потому что ни у кого нет такого дела, ради которого стоило бы торопиться. Астров несколько раз во втором акте предлагает Телегину сыграть на гитаре, и каждый раз тот действительно играет, а не делает только вид, как это обыкновенно принято в наших театрах. Эти такты Астров заполняет мимикой, полупляской, каким-то ритмичным подергиванием плеч, пополам с внезапной задумчивостью, набегающей на его чело. Вся сцена ведется в четверть тона не в смысле шепота, как можно было бы подумать, но в смысле затяжек — приблизительно так, как происходит в самой жизни[[131]](#footnote-132).

В. А. Симов писал, что в изобразительном решении он искал «обездушенной», нежизненной обстановки. Художник видел свою задачу в том, чтобы «вынуть живую жизнь и оставить одну пустую оболочку». Он старался, по его словам, вызвать впечатление от серебряковского дома «удручающее» «томительное». «На первый взгляд, — вспоминал Симов декорации третьего акта, — казалось бы, все, как {97} следует. Комната большая. Полуциркульные окна — высокие, в стеклянной двери видны терраса, парк. Дверь внушительная, между колоннами, обвитыми чахлым плющом, а над ними хоры с розеткой из точеных балясин. Мебель и люстра в чехлах, на потолке — коричневый протек»[[132]](#footnote-133). Но, добавляет он, «могло бы быть поэтично, но поэзии нет»… «Нет веселья, нет улыбок беспричинных; нервно тикают часы — рядом, в столовой; медленно тают тягучие дни, вечера… А в недрах покойного скучного дома назревает разлад». Режиссеры и художник искали контраста, несущего в себе драматическое начало, таящего возможность внутреннего взрыва. «Спокойный, скучный дом» — и внезапный выстрел исстрадавшегося дяди Вани. «Полусонное затишье» и вспышка живых человеческих страстей. По словам Симова, идею пьесы он хотел выявить через точный отбор бытовых деталей. Долго искал решение четвертого акта — конторки, где герои прощаются с живыми надеждами на счастье, и все-таки веруют, что их безжалостно растраченная жизнь, их жертвы не могут пройти бесследно. Такой деталью-символом стали хомуты, уздечки, развешанные по стенам конторки дяди Вани. Сугубо бытовая подробность, столь характерная в помещении управляющего имением, но эта подробность вдруг приобрела емкость, многозначность. По словам Симова, сцена прощания на фоне хомутов оставляла щемящее чувство, заставляла ощутить «несносный хомут жизни». И Сонино «небо в алмазах» — сквозь этот же заскорузлый хомут как «небо в овчинку».

В «Трех сестрах», в отличие от «Чайки», от «Дяди Вани», начинает спектакль мажорная тема — тема жизни и счастья. Станиславский подчеркивал светлую радостную атмосферу. В режиссерской партитуре он писал, что первый акт — это весна[[133]](#footnote-134). Веселье, птицы поют, ярко светит солнце. Много цветов, музыки, смеха. В доме окна открыты и в них заглядывают ветви деревьев. Сердца полны надежды. В Москву… В Москву… Это манящее будущее. И оно реально. Почти осязаемо. При появлении Наташи в ее розовом платье с зеленым поясом зловещая тема еще не возникала. Скорее это был какой-то диссонанс, грубый и безвкусный, лишь на мгновение нарушивший гармонию.

Во втором акте наступление обездушенной обыденности решалось Станиславским, прежде всего, как разрушение гармонии. Темная комната, освещенная все время мигающей лампой. Тревожно мечущаяся тень Андрея. «Обстановка комнаты упрощена по вкусу Наташи. Валяются на диване детские одеяла, свивальники, пеленки на столе, у дивана {98} игрушки…»[[134]](#footnote-135) На первый план выступает все, имеющее сугубо практическое значение — иного смысла за вещами Наташи не признается.

Станиславский строил весь второй акт на сопротивлении жизни наступающему мещанству. Шутки, смех, веселье все еще вспыхивали в этой темной комнате. И Наташе с ее «Протопоповым и маленьким Бобиком» еще стоило труда погасить их, убить, изгнать. Лишь в третьем наступит ее торжество, когда, после устроенного ею скандала, под тревожный шум набатного колокола, пройдет она со свечой в руках прямо через всю сцену, завладевая ею всей.

Борьба тем-врагов получила в «Трех сестрах» зримое, образное, пластическое решение. Светлый, воздушный первый акт. И лишь безвкусная розово-зеленая фигура, возникающая на какой-то миг как мешающее, дисгармонирующее пятно. Обезображенная комната во втором акте. И, наконец, финал. Дом, захваченный Наташей, ставший ее крепостью, откуда слышны голоса — ее, Протопопова… И три прекрасные тонкие женские фигуры, прильнувшие друг к другу у грубо сколоченного деревянного палисадника… Под звуки удаляющегося полкового оркестра последние слова Ольги: «… Еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем… Если бы знать, если бы знать!»

*Так подробная бытовая детализация, за пристрастие к которой столько ругали режиссуру, приобрела в чеховских спектаклях молодого Художественного театра особую эстетическую функцию. Быт органически входил в сложную партитуру спектакля, помогая выявить основные лейтмотивы*. Отсюда вещи — символы во мхатовских постановках. Вещи, в которых за их привычным житейским значением открывался обобщающий смысл, зачастую враждебный и страшный для живого человека. Как в хомутах и уздечках, развешанных на стене конторки Войницкого в «Дяде Ване».

Не случайно именно из-за оформления между театром и автором возникали споры. В «Трех сестрах» Станиславский и Симов отходят от чеховской ремарки, предпосланной первому акту: «Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал». Художник же создает скромно обставленную комнату, среднепровинциального достатка, без всяких колоннад и зала. И в четвертом действии на сцене вместо длинной прекрасной еловой аллеи, которую видел Чехов, на сцене потрепанный неказистый двухэтажный дом с немощеным двором, несколько березок и грубо сколоченный деревянный забор с унылым фонарем на углу.

В «Вишневом саде» Чехов хотел, чтобы в имении Раневской еще всюду ощущались остатки былого великолепия, {99} роскоши, прежней привольной, беспечной жизни. Театр же подчеркивал следы запустения, разрушения, упадка. И лишь пленительные белоснежные цветущие ветви вишни, врывающиеся в окна, придавали оттенок поэтичности старой усадьбе, на которой явственно лежал знак тлена и гибели.

Настойчивое «снижение в ранге», которое отстаивала режиссура, переселившая сестер Прозоровых из генеральского особняка в скромный провинциальный дом, увидевшая в старом барском имении Раневской не тающее великолепие, а наступление бедности, которую все труднее и труднее скрывать, — такое «снижение в ранге» имело принципиальное значение. И дело здесь было не в пресловутой тяге к «натурализму», как привычно обвиняли театр.

Для Станиславского и Немировича-Данченко было важно усилить трагическую интонацию. Они упорно не соглашались с Чеховым, определившим даже «Три сестры» как комедию. Симов вспоминал, что при работе над «Тремя сестрами» режиссер хотел от него, чтобы он воплотил в декорациях «провинциальный дух, его сущность, сердцевину — в одном особняке на Дворянской улице… В чеховской провинции не живут, а задыхаются, не работают, а тянут лямку и тянутся (мечтами) “в Москву, в Москву”. Надо показать такую провинцию, из которой, действительно, остается бежать без оглядки»[[135]](#footnote-136).

*Театр хотел «узнаваемости». Он хотел, чтобы трагическое распознавали не в чем-то особенном, «не в зале с колоннами», а в самых обычных, распространенных формах современной жизни, современного быта. Он обращался к самым широким слоям зрителей, реализуя свой принцип «демократизации искусства», «общедоступности»*. Не случайно «Три сестры» вызвали паломничество сотен, тысяч врачей, учителей, разбросанных по самым глухим углам Российской империи.

Впоследствии А. Я. Таиров в своих «Записках режиссера» с осуждением скажет, что во МХТ (натуралистическом театре) «на сцену устремился милый, трогательный русский интеллигент и стал выворачивать наизнанку свою душу»[[136]](#footnote-137).

Но был и еще один необыкновенно значимый мотив, определивший форму чеховских спектаклей во МХТ.

С «гениально-еретической», по словам М. Горького, «Чайкой» на русской сцене утверждается спектакль утонченно психологического плана. Немирович-Данченко, как уже писалось выше, увидел особенность чеховской драмы в отсутствии *лака*. Станиславский воспринял эту особенность {100} в том аспекте, что в произведении Чехова актерам нельзя *играть, представлять*, а надо *жить, существовать*, так как для выявления «внутреннего действия» «духовных лейтмотивов» нельзя пользоваться методом внешнего подхода к образу. «Революционное», «новое», «неожиданное», по словам Станиславского, молодая труппа видела в «душевном реализме», «правде переживаний», т. е., по его словам, самом трудном в искусстве. При этом проблема ансамбля представала в новом качестве. Немирович-Данченко видел его основу в единомыслии художественном и идейном. Для Станиславского проблема ансамбля — это проблема взаимодействия партнеров на сцене. Проблема общения.

Н. А. Попов, анализируя природу новаторства Станиславского, считал, что «главная особенность таланта Станиславского — коллективное воображение… Эта сторона его таланта заставляла его всегда требовать от театрального представления прежде всего самую пьесу, разыгранную перед зрителями, а потом уже искусство отдельных исполнителей»[[137]](#footnote-138). Встреча с пьесами Чехова потребовала новых путей для того, чтобы пьеса на сцене воспринималась как нечто целое. «Подводное течение», единство внутреннего действия могло рождаться только на базе глубоко внутреннего общения.

Ф. Ф. Комиссаржевский, сопоставляя ансамбль щепкинского типа с ансамблем Художественного театра, приходил к выводу, что это несхожие вещи. «Ансамбль щепкинского времени строился, прежде всего, на уважении младших членов труппы к старшим и на том принципе, что те актеры, которые “подыгрывают”, должны стушевываться, когда другие “играют”. Требовался, конечно, и общий тон, т. е. нужно было слушать интонации партнеров и вторить им. Требовалась *внешняя связь* между актерами.

Ансамбль щепкинского времени был основан совсем не на том, на чем его строит, и строит мудро, К. С. Станиславский. Метод создания внутреннего душевного ансамбля, основанного на *внутреннем общении*, и был большим открытием К. С. Станиславского, и в Московском Художественном театре мы видели и чувствовали такой ансамбль впервые»[[138]](#footnote-139). На сцене Художественного театра, по словам Ф. Ф. Комиссаржевского, «такие внутренние ансамбли создавались потому, что актеров этого театра спаивал творческий гений Станиславского, потому что его острое чутье {101} актерской души подсказывало ему средства внутренно связать актеров между собой и дать им возможность друг друга почувствовать, а не только слышать»[[139]](#footnote-140).

Режиссерское новаторство Станиславского, таким образом, и это особенно проявилось в пьесах Чехова, заключалось не только в открытии новых выразительных средств, но было неразрывно связано с обновлением актерского искусства. И главные поиски, связанные с этим обновлением, шли именно по линии «общения». Это та основа, по словам М. Путлица, которой «держится Художественный театр»[[140]](#footnote-141).

Стремление заразить своими внутренними переживаниями партнера — вот главная задача, которая вставала перед актерами молодого театра. «Фальшь» и «грубость» старого театра для Станиславского заключалась, прежде всего, в грубости и фальши общения партнеров на сцене, в примитивности и бедности его форм, несоизмеримости с богатством и сложностью общения людей друг с другом в жизни.

Новый тип общения, утверждавшийся в чеховских драмах, определял и особый способ воздействия на зрителя. Подчеркнутое внешнее отделение сцены от зала, возведение «четвертой стены» для создания интимной обстановки, способствующей правде общения, устанавливало новые необычайные формы внутреннего контакта актеров и зрителей. Чем непосредственнее, тоньше, интенсивнее было общение между собою действующих лиц на сцене, тем заразительнее оказывалось воздействие актеров на зрителей. Станиславский сравнил эту новую связь сцены и зала с принципами «лейденской банки»: накапливание электричества на одном из полюсов, чтобы ток интенсивнее устремился к другому, противоположному полюсу.

Все эти принципы нового сценического искусства были неразрывно связаны с «правдой переживаний». Станиславский интуитивно нащупывал путь к правде чувств. «Режиссеры, — писал Станиславский, — всячески старались помочь молодым артистам и натолкнуть их на верный творческий путь. Как всегда, ближе всего, под рукой, были разные внешние режиссерские возможности — те постановочные театральные средства, которыми распоряжается режиссер, т. е. декорации, мизансцены, освещение, звуки, музыка, с помощью которых сравнительно нетрудно создавать *внешнее настроение*. Часто оно воздействовало на душу актеров. Они чувствовали внешнюю правду, и тесно связанные с нею интимные воспоминания из собственной жизни воскресали в их {102} душах, выманивая в них те чувства, о которых говорил Чехов. Тогда артист переставал играть, а начинал жить жизнью пьесы, становился ее действующим лицом. Действующее лицо пьесы естественно отражало душу артиста. Чужие слова и действия роли превращались в собственные слова и поступки артиста. *Происходило творческое чудо*»[[141]](#footnote-142).

Таким образом, внешняя форма чеховских спектаклей, «настроение», «опора» на быт оказывались органически связаны с глубинной сутью реформы театра, предпринятой Станиславским и Немировичем-Данченко. И в то же время чисто методологические задачи, профессионально режиссерские, возникшие перед основателями МХТ, были неотделимы от гражданской позиции молодого театра.

За неприятием «натурализма», режиссерского диктата и т. д. у наиболее принципиальных противников МХТ обнаруживались более глубокие расхождения с театром — во взгляде на исторический процесс, на современного человека. Стоит остановиться хотя бы на конфликте МХТ — Кугель.

В самом деле, есть, казалось бы, нечто непостижимое, загадочное в яростных нападках, которые обрушивает он на МХТ, на его руководителей. Критик проницательный, умный, тонкий… Критик, при первом знакомстве так высоко оценивший чеховскую постановку молодого театра, писавший о гармонии исполнения, о неизгладимом впечатлении от спектакля. Критик, писавший, что Станиславский при постановке «Дяди Вани» обнаружил «замечательные черты». Этот самый критик вскоре превратился не просто в оппонента, а в какого-то неутомимого гонителя, каждая новая статья которого о МХТ напоена открытым неприятием, враждебностью, упреками. Он готов обвинить театр, его руководителей в чем угодно — в посредственности и ориентации на посредственность, в славянофильстве и в том, что у театра вообще нет никакой художественной программы, даже в демагогии…

Привычное объяснение этого конфликта сводится к тому, что Кугель, влюбленный в талант актера, отстаивал самобытность, самоценность актерского творчества и видел в режиссерском диктате угрозу артистическим индивидуальностям. Внешне такое объяснение как будто подтверждалось. В самом деле, в той статье, о которой речь уже шла выше, объясняя, в чем новаторство Художественного театра, говоря о роли режиссуры, о плодотворности принципа режиссерской власти, Кугель в то же время протестовал против характера этой власти, который виделся ему во МХТ. Он утверждал, что там заботы о «материальной стороне» преобладают над заботами о «художественной» и высказывал опасение о подмене ансамбля «казарменной дисциплиной».

{103} Пафос Кугеля как будто можно понять, тревогу его разделить… Можно как будто понять и его бой с «натурализмом», который, как он считал, проповедуется Художественным театром. Разве он был неправ, когда писал, что в «Гедде Габлер» важны не настоящая дверная ручка или пистолеты известной формы, а суть ибсеновской драмы, что цепляние за подробности зачастую заслоняет смысл, уводит от автора, что иногда одна выразительная деталь говорит неизмеримо больше, чем сотни мелких штрихов. Он приводил, как пример, некоторые сцены из «Доктора Штокмана»:

… Два мальчика — сыновья доктора (кстати, их изображают женщины — вот так реализм!) каждый раз, как остаются на сцене, начинают выкидывать какие-то гимнастические курбеты. Разумеется, это вполне возможно, как одинаково возможно, что они садились на пол или снимали сапоги, или сморкались, или еще что-нибудь делали… Во время беседы Штокмана с Асланксом, входит Катерина, жена Штокмана, будто бы за ключами, причем происходит целая мимическая сцена между гостем и хозяйкой, опять совершенно ненужная подробность, хотя она несомненно возможна. Могла зайти хозяйка дома, могла залететь сорока или вбежать кошка. Это — тоже была подробность. Мог Штокман по разным надобностям отлучиться. И это подробность. В типографии раздается свисток, и в течение двух-трех минут внимание зрителя отвлекается от интриги и сосредоточивается на том, как толпа типографских рабочих, в разнообразных костюмах, расходится по домам. Подробность как и всякая иная, но для чего она? Во-первых, она не дает никакого типичного представления о типографском быте, а, во-вторых, в задачу автора и не входило изображение этого быта[[142]](#footnote-143).

Кугель против размена «реализма на натуралистическую мелочь», превращения художественного образа в фотографию, поэтической характеристики в «антропометрический портрет». Он за поэзию, за высокое облагораживающее искусство. И яростно обрушивается на Станиславского, как-то высказавшегося, что темперамент на современной сцене умирает.

Время темперамента проходит? — патетически восклицает критик. — Г. Станиславский в этом убежден. Но в таком случае, как же он, если он любит не себя, бестемпераментного в театре, а самый театр, — не крикнет надорванным голосом: давайте спасать, пока можно, святое искусство! Очарование его! Силу его внушения! Смотрите, темперамент гибнет, боги превращаются в носильщиков, огонь священного алтаря еле теплится… Братья! Мы на пороге величайшего бедствия, мы можем остаться без огня и как слепые тогда не в состоянии будем дать ни себе, ни слушателям искусства… Так будем же раздувать этот огонь, что есть мочи, бросим сюда все наше искусство и достояние! Если нечему гореть больше, пусть горят наши сердца! Но спасем искусство[[143]](#footnote-144).

Позиции Кугеля, если их брать вне времени, могут вызывать уважение. Высказывания против приниженности, серости в сценическом искусстве, если их взять безотносительно {104} к тем спектаклям, против которых он мечет свой филиппики, рождают сочувствие…

Но включенные в исторический контекст, соотнесенные с атакуемыми критиком явлениями искусства, они обнажают всю сложность проблем, которые взялась решить режиссура молодого театра, завязавшая бой по всему фронту. И навлекшая на себя гнев со всех сторон — от пылко влюбленного в театр и тонко чувствующего Кугеля до трезвых нововременцев, отлично понимавших, какие общественные тенденции прочитываются за тем или иным явлением в искусстве. Причем, характер их нападок парадоксально единодушен.

Ведь пламенная отповедь Станиславскому, «рассудочному выдумщику», осмелившемуся заявить, что дело не в темпераменте, а в необходимости предельной «конкретизации» сценических фигур, связана ни больше, ни меньше, как с ролью доктора Штокмана. Кугель пишет, что он это почувствовал особенно в «Штокмане», «той самой роли, которую у него (Станиславского) находили “изумительной”, но которая была не более, как весьма искусственным опытом “конкретизации” несущественных подробностей. Это было ясно для меня и для других… — утверждал Кугель. — И вот теперь сам г. Станиславский утверждает, что “время темперамента прошло” и что новый путь сценического искусства есть “конкретизация” лиц, т. е. именно изогнутый палец доктора Штокмана. Он подтверждает таким образом верность вынесенных мною впечатлений и переносит вопрос на ясную и определенную “платформу”. Платформа эта — отрицание темперамента и замена недосказанного рисунка психологических движений конкретным подобием действительности. Это — так. Это сказал “сам” г. Станиславский»[[144]](#footnote-145).

Не принимая на сцене «конкретное подобие действительности», воюя против формулы «театр есть зеркало жизни», Кугель, по его словам, отстаивал права «драматической литературы».

Но подобные соображения — лишь одна сторона его неприятия «конкретного подобия действительности». Существовала и другая, гораздо более существенная. Кугель пишет о ней откровенно и прямо:

Знаете, еще почему мне лично кажется вредной излишняя детальность постановки? Потому, что она принижает окончательно героический элемент театра. Быть может, прав Карлейль, полагавший, что все значительное в нашей жизни основано на культе и обожании героев. Значение театра для общества потому так велико, что это единственная, сохранившаяся до нашего времени, форма обоготворения героев. В театре сидит толпа, — «на театре», как говорили в старину, находятся герои. И страсть к театру есть в своей основе страсть к героическому. Никаким образом не {105} жизнь ищем мы на сцене, но непременно «сверхжизнь», потрясение исключительное, людей, которых следует до самозабвения любить или до самозабвения ненавидеть. Обилие подробностей реальной жизни и повседневности, если можно так выразиться, понижают подмостки до уровня партера. Стоит протянуть руку, и мы обменяемся рукопожатием с актером[[145]](#footnote-146).

*«Обоготворение героев», «культ героев», «сверхжизнь» — вот его кредо*… В естественном же течении жизни на сцене МХТ Кугель увидел возможность соединения сцены с залом. Знаменитая мхатовская «четвертая» стена, о которой так много писали и которую воспринимали как барьер, отделяющий сцену от зала, означала для этого очень проницательного человека нечто совсем противоположное: слияние зрителей с актерами, их «рукопожатие», слияние двух миров, разграниченных ранее непроходимой чертой.

И он бурно восстает против подобного «братания». Кугель ругает не только театр, «низводящий подмостки до уровня партера», но и публику, которая восхищена таким демократизмом. Так появляются его рассуждения о трех типах зрителей. Первый — «демос», наивный, непосредственный, не понимающий ухищрений формы, но стихийно чувствующий талант, темперамент. Третий — истинные ценители, немногочисленные знатоки, «аристократы духа». И второй — тот, которого и привлекали к себе, по его выражению, «Периклы Московского Художественного театра» и которого он называет «средним интеллигентом». Эти «средние интеллигенты» вызывают в нем острое раздражение. Кугель называет их пошехонцами, всю жизнь блуждающими между трех сосен, людьми, которые не довольствуются впечатлениями, но еще и создают теории.

Необыкновенно характерно, что Кугель допускал «обилие подробностей реальной жизни» в пьесах Чехова, так как, по его словам, «сколько бы в них ни было мелочных и мелких деталей, это только способствует впечатлению. И дождь, и ветер, и пузырьки с лекарствами, и скрипящие качели, и кусок сыра на буфете, и хомуты на стене, и дверь на блоке, и все эти томительные, ничем не наполненные паузы, — да это и есть тот самый пейзаж, который нам рисует Чехов». Чехов для Кугеля — «певец серых будней». «… Люди у него так же случайно, бесцельно прикреплены к жизни, как хомуты, чайные стаканы, сыр, гитара. Он не желает, чтобы воображение работало в вышину. Он стремится всеми силами обратить его долу. Нет выхода. Нельзя воспарить. Надо ползать по земле. Вот сыр, вот гитара, вот хомуты, сверчок, бубенчики, водка — и довольно»[[146]](#footnote-147).

{106} Но реальное течение жизни при изображении Штокмана-«героя» для Кугеля кощунство.

Спор о «натурализме», обвинения в «натурализме», все время обрушивавшиеся на Художественный театр, имели, таким образом, неизмеримо более серьезную почву, чем простая несхожесть эстетических вкусов.

Не случайно именно вокруг «Доктора Штокмана» разгорелась настоящая баталия. Высказывались диаметрально противоположные мнения. Спор о приемах, которыми поставлена пьеса Ибсена, оказывался неразрывно связан с приятием или отрицанием трактовки главного героя, предложенной Станиславским. П. Гнедич упрекал Станиславского в том, что он исказил Ибсена, слишком опростив образ «врага народа», что такого героя могут принять только люди с улицы. Ведь, по выражению Гнедича, в жилах Штокмана течет героическая кровь грозных викингов, а на сцене МХТ — это добродушный, подчас нелепый человек. В. Поссе, отвечая ему, настаивал на обратном. Он писал в полемическом азарте, что это Ибсену надо дорасти до Художественного театра, что за простотой, с которой Станиславский, «в настоящее время самый талантливый актер России», произносит свои фразы о толпе, ощущается настоящая сила убеждений, что героические котурны, «ораторское красноречие в данном случае было бы смешно»[[147]](#footnote-148).

Рецензент «Нового времени» иронизировал над «захлебывающейся критикой». Он писал о «натурализме», о «массе самых лишних деталей». Но при разговоре о Штокмане — Станиславском ирония сменялась бешенством. Нововременец уже не стеснялся в выражениях — вместо «Штокмана-идеалиста, бодро смотрящего на жизнь», на сцене, по его словам, ходил жалкий, несчастный чудак-«психопат», заикавшийся, с как будто парализованными ногами, с судорожно сведенными руками. Критик патетически восклицал, что Ибсен искажен, что «не мистификация ли это?!»[[148]](#footnote-149)

Герой ли Штокман? — вот центральный вопрос, вокруг которого разгорается настоящее сражение. Для одних мхатовская премьера — «исторический день»[[149]](#footnote-150), «исторический спектакль», громадная художественная победа, одна из блестящих страниц в летописи русского театра. «Гениальную смелость» Станиславского Н. Эфрос увидел в том, что он героя сделал «ярко жанровой фигурой», не боясь «жанром снизить трагическое впечатление». «Нужна была почти гениальная творческая сила, чтобы так совершенно привести этот замысел в исполнение, — писал критик. — Высшая победа {107} реалистического искусства, сочетающего натуралистические подробности с идеалистическими целями, высшую простоту с громадной силой подъема».

С. Голоушев полемизировал со статьей Ив. Ив. Иванова «Горе героям», которая была напечатана в «Русской мысли». Тот утверждал, что Станиславский развенчивает героя, так как его Штокман — наивный, далекий от жизни человек, в сущности «мыльный пузырь». А толпа рукоплещет артисту, потому что герои ей ненавистны, они мешают дремать, беспокоят ее. Автор статьи «Горе героям» объявлял Станиславского виновным перед Ибсеном, перед гражданским долгом и перед искусством.

С. Голоушев, споря с Ив. Ив. Ивановым, писал, что время романтических образов прошло. Маркиз Поза показался бы, по его словам, ходульным. Реалистическое искусство уже приучило к пониманию сложности человеческой личности, к тому, что «преклонение перед романтикой уживается у нас с подлостью». И главное в том, что Поза где-то на пьедестале, Штокман же близок зрителю, наполняющему зал Художественного театра. Станиславский своим Штокманом, человеком с чистой душой, не способным ни на какие компромиссы, человеком, верящим в правду и готовым идти за нее в бой, заставлял верить, что героизм доступен всем. «Он (Станиславский. — *Л. К*.), — писал С. Голоушев, — *показал каждому из нас, что и он может быть героем*»[[150]](#footnote-151).

В такой оценке спектакля, образа, созданного Станиславским, сказалось понимание нового этапа всей общественной жизни России.

## 4

В спектакле «Доктор Штокман» Н. Эфрос обнаружил глубинную, органическую связь молодого театра, который он ранее обвинял в «мейнингенстве», с классическим русским искусством.

Действительно, вопрос о героическом характере десятилетия волновал русских художников. Демократические мыслители, считая, что критическое направление поможет пробуждению всеобщего недовольства, одновременно искали «положительные типы».

Вопрос о герое находился в центре борьбы всех направлений. Это особенно ощущалось в литературе. Все крупнейшие русские писатели так или иначе отвечали на него…

Естественно, что русский театр не мог пройти мимо тех животрепещущих проблем, которыми жило искусство, передовая {108} демократическая часть общества. Русская публика ждала героический характер и на сцене.

Это подметил еще Салтыков-Щедрин. В своей повести «Запутанное дело» он говорил о колоссальном подъеме зрительного зала, слушавшего оперу Мейербера «Вильгельм Телль». В другой повести, «Тихое пристанище», Щедрин сталкивает двух героев на оперном спектакле. Слушая «Гугенотов», один из них, Крестиков, говорит: «Но меня все-таки больше всего занимает публика. Я положительно верю, что она сочувствует Раулю и сочувствует не потому, что он, “бедненький”, так молод, так хорош собою и так несчастлив!»[[151]](#footnote-152)

Театр ответил на это требование публики, ответил на зов жизни.

К середине 70‑х годов в Малом театре все отчетливее выдвигалась вперед «героиня нового склада — женщина, сильная духом, страдающая под гнетом окружающей среды… но вступающая в борьбу, полная протеста против этого гнета». Эта героиня пришла на сцену с М. Н. Ермоловой.

В творчестве Ермоловой потом увидели запоздалую вспышку романтизма на сцене Малого театра. Ведь ее репертуар — это романтическая драма Шиллера, это трагедии Лопе де Вега, Лессинга, Гуцкова… Но как раз Немирович-Данченко, считавший главной бедой старого романтического театра то, что там даже мятежи, бунты превращаются в красивые зрелища, которым с удовольствием аплодирует партер и ложи, в творчестве Ермоловой увидел отрыв от искусственной декламационной школы, которая ощущалась даже в работе таких корифеев Малого театра, как Федотова, Самарин. По его словам, «гениальность Ермоловой сказалась с первых шагов именно в том, что ее сильный возвышенный пафос, ее идеальный образ мышления проявился в такой простоте, которая прорвала по всем швам ложную искусственную ткань, на которой создавались представления классиков в Малом театре»[[152]](#footnote-153).

Романтическая драма стала той одеждой, в которой появился новый герой русского искусства на сцене. Но героини Ермоловой, при всей простоте, искренности, с которой их играла актриса, были все-таки «героини». Они были отмечены печатью своеобразной гениальности, выделявшей их из всех окружающих людей. Они зажигали зрительный зал, покоряли его, звали вперед, к восстанию. Сцена являлась как бы пьедесталом, на котором возникали прекрасные фигуры пламенных мятежниц…

При встрече же со Штокманом-Станиславским потрясала именно узнаваемость. Узнаваемость, которая соединяла актера {109} и зрителя в «рукопожатии». Чудаковатый профессор, седой, плохо видящий. Не только наивный, деликатный, но, как писала газета «Новое время», «обыкновенный, даже добрый»[[153]](#footnote-154). Упорство в убеждениях при внешней предельной мягкости, «домашности». Героизм, не противостоящий реальному течению жизни, а слитый с ним.

Таким образом, тщательнейшее воспроизведение быта, внимание к житейским подробностям в «Докторе Штокмане», столь рассердившие Кугеля, имели особый смысл, особую «идейную нагрузку». Некоторые критики отлично поняли это. И. Игнатов писал в «Русских ведомостях», что «Штокмана» можно назвать «образцом режиссерского искусства по своей простоте, отсутствию эффектов, умению сохранить идейный характер пьесы, придав в то же время последней жизненность и интерес действия»[[154]](#footnote-155). Эта особая «жизненность», по словам того же рецензента, была неотделима от трактовки центрального образа, созданного Станиславским. «Фигура доктора Штокмана до такой степени наполняет пьесу, — писал он, — что впечатление живости и простоты, получившееся от последней, в значительной степени зависит от простого и живого исполнения главной роли… Трактовка Станиславского необыкновенно верна и жизненна»[[155]](#footnote-156).

Да, в «Докторе Штокмане» для Станиславского подробности жизненного поведения, достоверность имели такое же значение, как и в чеховских пьесах. В режиссерском экземпляре отмечены самые незначительные, казалось бы, детали быта. Во втором акте, пишет режиссер, «около дивана, где сидит Штокман, ширма. На диване мятая постель, подушка валиком, простыня, перина, сорочка. Он умывается…»[[156]](#footnote-157) Самым подробным образом обрисована Станиславским сцена в типографии. Как и в «Царе Федоре», дан детализированный многочисленный список посетителей собрания. Капитан в отставке, маленький, сухощавый… Старик-генерал, прусского образца… Почтенный местный старец. Представьте себе Ибсена, замечает режиссер. Морской офицер — молоденький, хорошенький… Господин с подвязанной рукой — вероятно, профессор… Велосипедисты и велосипедистки лет тридцати пяти — сорока. Продавец пива — толстый, лакейские брюки и жилет… Итак далее… Но с особой подробностью Станиславский останавливается на некоторых реакциях Штокмана. В разговоре с бургомистром слова «Да разве гражданин не обязан сообщить обществу…» {110} Штокман произносит «нетерпеливо, горячо». Он «схватился за стул, чтобы удержать руки; швырнул попавшуюся под руки книгу». «Почти кричит: “Я имею право выражать свое мнение о всяком предмете!!”». В финале сцены — «уронил стакан, бежит, потеряв сознание, чтобы дать плюху». Сцене собрания Станиславский предпосылает точную партитуру — нарастание бури. В кульминационный момент после слов Штокмана «Я буду провозглашать истину на каждом перекрестке» Станиславский пишет: «Все бросаются к Штокману с поднятыми кулаками, замахиваются стульями… Он величественен среди угрожающей толпы. Он доведен теперь толпой до исступления…» Так режиссер от акта к акту заставляет постепенно все сильнее звучать героическую тему. От описания смятой постели, перины — до Штокмана на кафедре, «-неподвижного, как величественная статуя».

Открытие Станиславского, новаторство Художественного театра по сравнению с предшествующим этапом русского сценического искусства обнаружилось в этом еще более гармоническом, *тесном слиянии человеческого и героического*. Оно было неразрывно связано с новым характером всей общественной жизни начала века, насыщенной живительной энергией надвигающейся революции. Не случайно Станиславский выбрал для Штокмана грим, напоминающий Римского-Корсакова, только что ушедшего из консерватории в связи со студенческими волнениями. Героическое начало теперь не только не противостояло повседневности, оно стало ее признаком, давало ей особую неповторимую окраску. И само это героическое начало приобрело новые качества. Его характеризовала теперь не избранность, исключительность, а распространенность, массовость. Вот почему, казалось бы, академический спор о том, показал ли Станиславский Ибсена, соединив героическое с жанровым, сделав своего Штокмана не потомком гордых, грозных викингов, а милым, добрым, наивным, близоруким, седым человеком, любящим свою семью, своих детей, приобретал остро идейный характер. «В таком изображении Штокмана, — писал А. Богданович, — мы видим не принижение личности, напротив, скорее ее реабилитацию. Сколько, быть может, таких скрытых героев живет между нами, пока не наступит их час, как наступил он для Штокмана»[[157]](#footnote-158).

Близость, родство, единство героя и зала подчеркивалось в спектакле особым режиссерским приемом. В четвертом акте, который и почитатели и противники «Штокмана» считали сделанным удивительно мастерски, в сцене митинга планировка давалась так, что кафедра, с которой говорил {111} Штокман, обращена была в зрительный зал. «Четвертая» стена отодвигалась за последние ряды партера. Зрители становились участниками и восторженно аплодировали Штокману, с мудрой иронией заявлявшему, что нельзя надевать новую пару, когда идешь в бой за свободу.

Немирович, используя свое право «вето», запретил Станиславскому играть роли героические, романтические. И режиссер-диктатор, с характером своевластным, неукротимым, деспотичным, покорно подчинился. Он сам стал считать, что это не его дело. Впоследствии, вспоминая Уриэля Акосту, Фердинанда в шиллеровской трагедии, Дон Жуана в «Каменном госте», Отелло, сыгранных им в «Обществе искусства и литературы», Станиславский был очень суров к себе.

На протяжении десятка лет Станиславский безропотно отдает роли Бранда, Гамлета, Ивана Карамазова «властителю дум» Качалову.

Это самоограничение актера, столь редкое, достойно самого искреннего человеческого уважения. Он аскетически подчинил свои актерские пристрастия общему делу.

Но от этого мироощущение, мировосприятие художника не могло измениться.

Утверждая новый в России театр, утверждая искусство аналитическое, суровое, присягая правде жизни и только правде, Станиславский не терял веры в изначальную красоту человеческой личности. Тяга к утверждению человеческого достоинства, благородства, душевной силы, которые были так характерны для его героико-романтических ролей, сыгранных в «Обществе искусства и литературы», во мхатовский период проявилась с большой силой, порою в формах неожиданных.

Н. Эфрос, хотя и мимоходом, замечает, что в Астрове, при всей своеобразности этого чеховского характера, отчетливо ощущались черты личности самого Станиславского. Он отдал этому земскому врачу не только собственное огромное обаяние, покорявшее зал, но и собственную доброту, удивительную непосредственность, доверчивость. Вершинин Станиславского произносил свое «через двести-триста лет» с чистой верой и убежденностью.

В Крамере-старшем в пьесе Гауптмана главным было то же — чистый внутренний огонь, открывавшаяся вдруг человеческая тонкость. Крамер Станиславского в первых актах появлялся замкнутым, аскетически угрюмым. Как много писали о знаменитых вытянутых пальцах Штокмана, так в рецензиях на пьесу Гауптмана говорилось о характерных приподнятых плечах суховатого Крамера. Но в финальной сцене происходило то же удивительное преображение. За суровой оболочкой оказывался человек чистый, мягкий, умеющий глубоко чувствовать и страдать.

{112} В не очень-то удавшейся «Гедде Габлер» Станиславский поразительно сыграл Левборга. Н. Эфрос пишет, что чудо было в том, что зрители ощутили почти непередаваемое со сцены — гениальность человека, отдавшего жизнь своей идее, своей рукописи. Критик считал, что это самая бурная роль Станиславского. Его Левборг был весь порыв, мятеж, в нем бушевал огонь, опалявший всех, соприкасавшихся с ним.

Современники МХТ отлично ощущали ведущую тему Станиславского-художника. Враги называли его Дон Кихотом из Каретного ряда, друзья — Доном Алонзо Добрым.

И это относилось не только к Станиславскому-актеру, но и к Станиславскому-режиссеру.

Торжество поэтического, прекрасного над унылым однообразием здравого смысла властно влекло «натуралиста» Станиславского к фантастике. И не потому, что сказка давала реальную возможность для пира режиссерской изобретательности, выдумки… Пролог к «Снегурочке», когда вдруг на глазах зрителей оживал таинственный лес, описан многократно. «Публика точно ошеломляется блестящей картиной девственного дремлющего под снегом леса…», — восклицал сдержанный Н. О. Ракшанин:

Вы помните, надеюсь, сцену первой встречи Мизгиря со Снегурочкой… Пораженный красотой волшебной девушки и быстро поняв положение, в котором она находится, Мизгирь, как и подобает торговому гостю, пускает в ход, в качестве первого обольщающего приема, соблазны роскоши. «Несите казну мою»! — кричит он слугам своим, а вслед за тем Бобыль, захлебываясь от радости, заявляет, что, мол, мизгиревы «мешки тащат». Вот и все, что есть у Островского. Посмотрите теперь, как пользуется этими небольшими указаниями режиссер Станиславский! Покорные слуги Мизгиря на призыв его приносят не только казну, но и богатые дары, очевидно, доставленные сюда для Купавы. Между прочим, тут много дорогих ковров с мягкими, линючими, очень ходовыми на севере цветами. По одному мановению руки Мизгиря слуги его, одетые в великолепные калмыцкие костюмы, из дорогих ковров раскладывают шатер и внутри шатра Мизгирь усаживает взволнованную и пораженную Снегурочку… Без сомнения, все это и не снилось Островскому — это исключительно плод творческой фантазии режиссера. Но это прекрасно надумано, это необычайно в стиле русской сказки…[[158]](#footnote-159)

Сам Станиславский вспоминает достаточно подробно о всех постановочных эффектах этого спектакля.

Но он же говорил, что к «Снегурочке» его прежде всего неотразимо притягивала чистейшая поэзия, романтика, исключительная красота этого национального предания.

Сравнивая постановки сказки Островского Станиславским и Ленским, современники писали, что в Художественном театре это «былинный эпос», «Виктор Васнецов, осуществленный на сцене».

Правитель сказочного царства — добрый мудрец и художник, влюбленный в прекрасное — в искусство, в человека, {113} в возвышенные и чистые человеческие отношения. Голос Качалова-Берендея, читавшего изумительные стихи Островского, был чистейшая музыка. Станиславский вспоминал, что настроение сцены в берендеевом дворце, когда все приближенные расписывали царские палаты, а сам правитель рисовал на колонне какой-то нежный цветок под обрядово-церковную мелодию, было связано у него с посещением киевского Владимирского собора в то время, когда его расписывал В. Васнецов. Пустой собор. Снопы света, пронизывающие все огромное пространство, играющие на золоченых ризах, и тихое пение подвешенных в люльке богомазов. Это светлое воспоминание интуитивно ожило у режиссера в период его работы над сказкой Островского и помогало ощутить волшебный и прекрасный мир справедливого берендеева царства. Музыка А. Г. Гречанинова, по признанию М. Горького, влюбившегося в спектакль, была «колоритна до умопомрачения».

Влюбленность М. Горького в спектакль, в который Станиславский вложил столько личного, спектакль, не принятый большинством, помогает ощутить определенную близость двух художников. Станиславскому, сыгравшему Штокмана, оказалась духовно родственна и мужественная вера в человека М. Горького.

В. И. Ленин в 1902 году в своей работе «Что делать?» предлагал подумать о «всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература»[[159]](#footnote-160).

Союз молодого театра с буревестником революции в преддверии 1905 года был глубоко символичен.

Постановка «Мещан» в Художественном театре обеспокоила не только власти — борьба с цензурой за разрешение пьесы подробно описана и Станиславским и Немировичем-Данченко. Но еще знаменательнее была яростная полемика, разгоревшаяся по поводу спектакля в критике. Нападки шли и по привычному направлению — «натурализм», «отсутствие действия». Но главное — спор возник о герое. Ю. Айхенвальд прямо утверждал, что мещанин не Бессеменов — «в душе его тревога», а Нил — «жизнерадостный мещанин».

Еще большие волнения вызвала постановка горьковского «На дне». В период репетиций Немирович-Данченко звал исполнителей и Станиславского, игравшего роль Сатина, отказаться от «чеховского» штампа, и утверждал, что прелесть горьковской пьесы в «бодрой легкости». Он говорил, что это «явление — совершенно новое».

Мощное жизнеутверждающее начало в этом спектакле поразило современников. «… Человек никогда не может утратить своей общественной природы, и всегда в нем те же “образ и подобие”, какие бы неприглядно густые краски {114} ни накладывала на него жизнь. Она гримирует скотом, но человек остается человеком… Такую картину открывает зрителю расходящийся занавес Художественного театра в новой пьесе Горького…»[[160]](#footnote-161), — писал Н. Эфрос. Клочок неба во дворе ночлежки в спектакле был так же важен, как и жутковатые подробности сырой подвальной дыры.

«… Немудрый бедный двор — бульвар или сад для ночлежников. И он располагает их к задушевным разговорам, к поэзии, к откровенности, рождает человеческие чувства… Клочок неба и чистый воздух делают на миг всех людьми»[[161]](#footnote-162).

В рецензиях спектакль о ночлежниках называли «гимном человеку».

В Сатине — Станиславском при всей, казалось, экзотичности этого горьковского образа, видели младшего брата Астрова, так как жила в нем та же тоска о жизни значительной, красивой, насыщенной и ощущались те же загубленные силы, духовное богатство. В режиссерском экземпляре пьесы «На дне» Станиславский писал, что Сатин «с красивым, не с очень старым интеллигентным лицом»[[162]](#footnote-163), что платье свое носит «как Юлий Цезарь», что у него «красивые задумчивые глаза». В момент своего монолога «о человеке» он пьян, по «вдохновению пьян», «чувствуется талантливый человек». Это прилив «бодрого чувства», и лицо его делается «умным, добрым».

Характерно, что М. Горького и театр противники спектакля обвинили на этот раз не в «натурализме», а наоборот, в «нежизненности». Спор вызывал не только образ Луки, в котором одни видели «настоящий праздник искусства и человечности», другие же — литературную реминисценцию, резонерство. Ю. Айхенвальд, например, обвинял М. Горького в том, что он не показал «психологического» дна, что, вообще, «подрумянил» души героев. А Кугель вдруг заговорил не о натурализме, а о «грубости актерской техники», «оригинальничаний»…

Как и в «Штокмане» споры вокруг горьковских спектаклей оказывались спорами идейными.

А. В. Амфитеатров, покоренный, наконец, молодым театром, писал, что если бы МХТ нужен был бы девиз на портал, то он бы рекомендовал надпись средневекового колокола: Vivos voco, mortuos plango[[163]](#footnote-164).

«Так, — по его словам, — двоится жизнь всякого общественного деятеля — грустное сознание обветшалой, отходящей действительности, плач сверстника по отжитому уже {115} мертвому веку, и твердый решительный призыв “бодрых, с юными лицами, с полными жита кошицами” — строить здание века нового, такова двойственная деятельность Художественного театра: Mortuos plango — А. Чехов, Vivos voco — М. Горький»[[164]](#footnote-165).

Л. Андреев назвал тогда Художественный театр «хоругвью» передовой части русского общества.

## 5

Сейчас очевидно, что появление в репертуаре МХТ символистских пьес нельзя объяснить только модой или идейными заблуждениями руководителей театра. Станиславский сердился, когда ему говорили об измене художественным принципам в связи с постановкой «Драмы жизни» Гамсуна, «Жизни человека» Л. Андреева и т. д. Он считал, что это не измена, а естественные поиски, эксперименты, что без них дальнейшая естественная жизнь театра невозможна.

В отчете к десятилетию МХТ он сравнивал период, начавшийся с постановки «Бранда» и «Драмы жизни», по результатам с чеховским[[165]](#footnote-166). С чуткостью большого художника Станиславский ощутил после 1905 года сдвиг конфликта в драматургии из сферы социальной в область философскую, этическую. Он сам испытывал в эти годы общественного разочарования потребность в более обобщенном, философском взгляде на проблемы человеческого бытия. Перед началом репетиций «Драмы жизни» он говорил: «У нас в труппе предлагали поставить “Драму жизни” по-реальному, но реальность убила бы ее и сделала бы ее анекдотом. Кому интересно, что какая-то норвежская девица влюбилась в сумасшедшего ученого…»[[166]](#footnote-167)

Но и в этой драматургии символистского толка Станиславский искал утверждения ценности и цельности человеческой личности. Не случайно он так активно поддержал поиски нового Мейерхольдом при организации студии на Поварской. И не случайно потом закрыл студию. Дело было не столько в неприятии эстетической позиции, сколько в мировосприятии…

Эту различность мировосприятия ясно ощутил прежде всего сам Мейерхольд, резко критиковавший интерпретацию чеховских драм на сцене МХТ. И хотя его внешний противник как будто все тот же ненавистный «быт», «натурализм», но в письме к Чехову по поводу «Вишневого {116} сада» (1904 год), а затем и в основополагающей статье 1907 года «К истории и технике театра», он говорит о сути своего расхождения с МХТ, о различии в понимании того, кто является истинным героем пьес Чехова. В «Вишневом саде», по его убеждению, «как и в драмах Метерлинка, есть герой не видимый на сцене, но он ощущается всякий раз, когда занавес опускается»[[167]](#footnote-168). В третьем акте «Вишневого сада», писал он Чехову, «незаметно для людей входит Ужас»[[168]](#footnote-169). «Для Чехова люди “Вишневого сада” — средство, а не сущность, — настаивал он. — Но в Художественном театре люди стали сущностью, и лирико-мистическая сторона “Вишневого сада” осталась невыявленной»[[169]](#footnote-170).

Для Станиславского же и в Метерлинке сущность — не лирико-мистическая сторона, не «ужас», а люди. Характерно, что свою «Синюю птицу» Метерлинк доверил только ему. Глава нового направления в драматургии нашел в русском режиссере человека, которому больше, чем кому-либо другому, может открыться поэзия мира, увиденного непосредственными, чистыми глазами детей, отправлявшихся на поиски мечты. И действительно, этот спектакль прожил долгую сценическую жизнь.

Когда Станиславский ставит «Жизнь человека» во МХТе, а Мейерхольд эту же пьесу в театре Комиссаржевской, при всем гениальном, впервые примененном приеме «черного бархата», учитель действительно проигрывает своему ученику в выявлении фаталистического, рокового в произведении Л. Андреева. «Пожалуй, — пишет М. Н. Строева, — главное отличие петербургской постановки от московской было в том, что у Мейерхольда пропадала тема “живого Человека”, его столкновение с “мертвым миром”. Мотив пошлости поглощал собой мотив человечности»[[170]](#footnote-171).

В то же самое время А. Блок читает свою «Песнь судьбы» именно Станиславскому. Читает в те дни, когда сторонники «условного театра» публикуют свои манифесты и говорят о том, что предвестие нового театра заложено в литературных произведениях символистов. Называя в их числе и Блока, «Балаганчик» которого в постановке Мейерхольда стал как бы идеальным воплощением провозглашенных им принципов.

А сам поэт уже ищет человеческой цельности. И пишет Станиславскому, что верит только ему, что видит в нем своего рыцаря Бертрана в новой трагедии «Роза и крест», героя, у которого «нежное сердце», который «любит все то, чего никто не любит и не умеет любить так, как он»[[171]](#footnote-172).

{117} Объясняя причины закрытия студии на Поварской, и Станиславский и Мейерхольд говорили о неподготовленности актеров к решению новых сценических задач. Но исходили-то они из требований диаметрально противоположных. Мейерхольд тосковал об идеальном исполнителе всех концепций «условного театра». Станиславскому же не хватало силы и глубины психологических переживаний у актера, оказавшегося вне привычного мира реалистических подробностей. Ведь и «Драму жизни» он определил как «драму психологическую»[[172]](#footnote-173), где надо добиваться «сильных переживаний, отвлеченных мыслей и чувств, большой энергии темпераментов…»[[173]](#footnote-174) И он видел теперь главную задачу режиссуры прежде всего в воспитании более совершенного актера.

Встреча с Чеховым не могла не заставить и Станиславского и Немировича-Данченко сосредоточиться на основах актерского мастерства, на его обновлении. Щепкинское требование «влезть в шкуру действующего лица» приобретало новый современный смысл. По словам Станиславского, «Щепкин, Чехов и наш театр слились в общем стремлении к художественной простоте и к сценической правде»[[174]](#footnote-175). Путь к этой правде и простоте через внешнее настроение, жизненность сценической обстановки и мизансцен был в первые годы наиболее доступен театру.

Хотя Станиславский и считал чеховские спектакли особой линией театра — «линией интуиции и чувства», но он сам признавался, что новые приемы чеховской драмы явились «основой для дальнейшего художественного развития»[[175]](#footnote-176), что «театр изучал их в целом ряде сценических постановок» и что они оказали влияние и на репертуар театра и на драматургов. Действительно, путь от внешнего к внутреннему мы видим не только при воплощении «Чайки», «Трех сестер», «Дяди Вани», «Вишневого сада», но и при работе над пьесами Горького, Ибсена, Шекспира, то есть тех произведений, которые составили и «общественно-политическую линию» постановок МХТ и «историко-бытовую». И оказалось, что он не всегда давал возможность добиться нужных результатов. Во «Власти тьмы», которая работалась тем же методом, быт не помог актерам, а задавил их. В «Юлии Цезаре» у Цезаря — Качалова, Антония — Вишневского и других исполнителей в спектакле оказался такой мощный соперник, как древний Рим. Именно он стал главным героем. Уязвимость, ненадежность этого метода и Станиславский и Немирович-Данченко почувствовали даже при постановке чеховской {118} пьесы, лебединой песни драматурга — «Вишневого сада». Сохранились подробные описания, с какими трудностями рождался спектакль. Станиславский вспоминал: «В описываемое время наша внутренняя техника и умение воздействовать на творческую душу актеров по-прежнему были примитивны. Таинственные ходы к глубинам произведений не были еще точно установлены нами. Чтобы помочь актерам, расшевелить их аффективную память, вызвать в их душе творческие провидения, мы пытались создать для них иллюзию декорациями, игрою света и звуков. Иногда это помогало, и я привык злоупотреблять световыми и слуховыми сценическими средствами»[[176]](#footnote-177).

Постановка «Вишневого сада» датируется 1904 годом. К этому времени у Станиславского и Немировича-Данченко начинает возникать отчетливая неудовлетворенность методами своей работы. Причем, эту неудовлетворенность рождали различные причины. Немировича-Данченко с его необычайным чутьем к образному мироощущению художника, позволившим ему открыть Чехова, начинает беспокоить некая единая манера, выработавшаяся на чеховской драматургии, с которой театр подходит к самым различным авторским индивидуальностям. Он ощущает возникновение чехово-мхатовского штампа и активно восстает против него. Это проявляется уже в работе над Горьким. Станиславский в период работы над «Вишневым садом» неудовлетворен этим методом прежде всего потому, что он не давал надежного пути к правде чувств. Он признавался, что с чеховскими пьесами актеры Художественного театра научились жить на сцене тем, что их захватывало в жизни. Но «в пьесах иностранных писателей, — по его словам — из незнакомого нам быта и с чуждыми нашей природе мыслями и чувствами, наш новый метод применялся лишь со средним результатом»[[177]](#footnote-178).

Его начинают привлекать новые поиски в искусстве, которые велись, в частности, Врубелем. И когда Вс. Мейерхольд смело бросается в эксперименты, отыскивая новые пути, Станиславский поддерживает его.

В «Весах» в 1905 году появляется сообщение об открытии студии с современным репертуаром. Предполагаются вечера, посвященные поэтам — Бодлеру, Э. По, Верлену, В. Брюсову, Вяч. Иванову, А. Белому… Станиславский организует новую труппу. Во главе ее будет стоять Вс. Мейерхольд. Но работа в студии обрывается. Союз учителя и ученика распался. Станиславский подробно проанализировал причины закрытия студии на Поварской, говорил о своей все более крепнущей убежденности в том, что «новое» в режиссуре надо искать прежде всего в искусстве актера. {119} Начало своего вторжения в психологию сценического творчества сам Станиславский датирует приблизительно 1906 годом.

Н. Эфрос в исследовании о Станиславском писал, что сложность создания портрета этого художника в том, что в нем было слишком много возможностей, что ему было слишком много дано. В самом деле — создатель театра нового типа, который впитал в себя как бы весь аналитический опыт критического реалистического романа и в то же время художник, необычайно тонко ощущавший «идеальное» в человеке, романтические, поэтические порывы. Немирович-Данченко назовет впоследствии Станиславского «чистейшим романтиком»[[178]](#footnote-179).

Ф. Ф. Комиссаржевский в книге «Творчество актера и теория К. С. Станиславского» определял его как актера-интуита. А этот актер-интуит долгие, долгие годы работал над созданием научно обоснованной теории актерского творчества, самым тщательным образом анализируя творческий процесс, психологию актера.

Грани этой удивительной творческой индивидуальности действительно многообразны и сложны. Ведь приступая к научному подвигу своей жизни, к работе над «системой», Станиславский действовал, думал и чувствовал, как поэт.

Главный стержень «системы», психологические предпосылки ее рождения — страстное убеждение в высоком общественном назначении искусства и, в частности, театра. Белинский когда-то восторженно спрашивал: «Любите ли вы театр так, как люблю его я?» Через полстолетия Станиславский отвечал не менее искренними словами: «Знаете, почему я бросил свои личные дела и занялся театром, — писал он. — Потому что театр — это самая могущественная кафедра, еще более сильная по своему влиянию, чем книга и пресса. Эта кафедра попала в руки отребьев человечества, и они сделали ее местом разврата. Моя задача, по мере моих сил, очистить семью артистов от невежд, недоучек и эксплуататоров. Моя задача, по мере моих сил, выяснить современному поколению, что актер — проповедник красоты и правды»[[179]](#footnote-180).

Собственно, этот взгляд на театр как на «могучую силу душевного воздействия на толпы людей, ищущих общения», взгляд на театр как на способ исследования жизни определяет все аспекты его учения о законах сценического искусства, его «системы».

Отсюда рождались его требования к человеческим, моральным, гражданским качествам актера. Особые нравственные критерии.

{120} Еще в 1889 году любитель Станиславский записывает, что «единственным выходом для артиста остается самокритика, мыслимая только в том случае, если артист сумеет выработать в себе определенный и точный взгляд на свою деятельность, составить себе идеал своих стремлений и найдет в себе достаточно силы, чтобы отказаться от дешевых успехов, которые в настоящее время частенько составляют дутые, но громкие артистические имена. Таким образом, чтобы стать на пьедестал заслуженной артистической славы, кроме чисто художественных данных надо быть идеалом человека»[[180]](#footnote-181).

Ю. С. Калашников, справедливо считающий, что Станиславский придавал этике решающее значение в творчестве, видит в этом глубокую органическую связь его взглядов на театр с демократическими традициями крупнейших русских художников. «Мог ли Станиславский “не заметить” этической основы творчества корифеев русского реалистического искусства XIX века, тем более, что некоторые из них оказались его современниками? — пишет исследователь. — На это не может быть двух ответов»[[181]](#footnote-182).

Действительно, Станиславскому очень близка мысль Л. Толстого о том, что эстетика и этика — это два плеча в любом художественном творчестве. Высокие гражданские и моральные качества актера были для Станиславского тем естественным фундаментом, на котором он строил здание нового, ансамблевого театра. Его девиз — «любить не себя в искусстве, а искусство в себе» — с предельной полнотой выразил эту мысль.

Г. Крэг, определяя, в чем состоит уникальность такого художественного организма, как МХТ, писал, что Станиславский совершил чудо, он создал «некоммерческий истинно — национальный театр»[[182]](#footnote-183).

Мысли о театре — могущественной кафедре органически привели его к утверждению «искусства переживания», как наиболее действенного, тонкого и глубокого. Задумываясь о причинах заразительности таланта того или иного художника, он подходил близко к Л. Толстому, который считал, что «настоящий поэт сам невольно и со страданием горит и жжет других. В этом все дело»[[183]](#footnote-184). Через двадцать лет Л. Толстой повторил в работе «Наука и искусство», что художник пробуждает в другом человеке те чувства, которые испытывает он сам. Станиславский, обращаясь к актерам, говорил, что «горячая молитва одного человека может заразить толпу — так точно и возвышенное настроение одного артиста может сделать то же, и чем больше таких артистов, тем неотразимее и создаваемое ими настроение»[[184]](#footnote-185). {121} Но Станиславский повторял, что даже Малый театр в последние десятилетия, получая дурную репертуарную пищу, стал отходить от щепкинского завета.

Ему, по мере осуществления своего замысла, приходилось изучать многочисленные труды по психологии, философии, эстетике, истории и теории театра. Он жаловался, что практически существуют лишь несколько ценных указаний Щепкина и Гоголя, а остальное — «лишь философия, иногда очень интересная, прекрасно говорящая о результатах, которых желательно достигнуть в искусстве…», что в многочисленных трудах об актерском творчестве говорилось не о построении процесса творчества, а о результативной выразительности, вот так-то «выражается скорбь, так радость, таким жестом выражается грусть, такая поза изобразит скорбь, такая-то мимика или такой-то тон…» и т. д. Станиславский много раз подчеркивал, что он не задается фантастической целью искусственно создать самое вдохновение, что это невозможно. Его задача — понять и научить других, как создавать лишь благоприятную почву, атмосферу, «при которой вдохновение чаще и охотнее снисходит к нам в душу».

Определяя материал актерского творчества, Станиславский в те годы говорит о чувстве: «На языке нашего искусства — познать значит почувствовать». Но он повторяет, что чувство капризно, не терпит насилия и как только ему приказывают — прячется и подсовывает штамп. С настойчивостью, свойственной Станиславскому-художнику, он атакует теперь книги по психологии, ища там ответа. Знакомится с учением йогов, которым увлекаются в ту пору многие. Его определения элементов актерского творчества еще туманны.

К 1908 – 1909 гг. он нащупывает новый путь — его увлекает опора на волевые задачи. Роль разбивается на отдельные психологические куски — «чего я хочу». Станиславский начинает утверждать, что воля выманивает чувство. Ведь чтобы верно выполнить волевую задачу, актер должен учесть и оценить все события, факты, предлагаемые обстоятельства. Переход от интуитивного ощущения роли к постановке волевых задач являлся важным этапом в развитии «системы», так как все уже направлялось на выполнение единого художественного замысла.

В то же время Станиславский в статье «Искусство переживания», начатой им в 1909 году, формулирует цели, принципы того направления, которому он отдает жизнь. По его словам, цель искусства переживания — «в создании на сцене *живой жизни человеческого духа, в отражении этой жизни в художественной сценической форме*». Такая «жизнь человеческого духа» может быть создана на сцене не ловкостью комедианта, а «правдивым, искренним чувством и истинной {122} страстью артиста… Сценическое создание — живое *органическое создание*, сотворенное по образу и подобию человека, а не мертвого, заношенного театрального шаблона. Сценическое создание должно быть убедительно; оно должно внушать веру *в свое бытие*. Оно должно *быть, существовать* в природе, жить в нас и с нами, а не только *казаться, напоминать, представляться существующим*»[[185]](#footnote-186). Для него важно то, что «искусство переживания обладает наилучшими и наиболее сильными творческими возможностями, так как оно творит в тесном и неразрывном сотрудничестве с самой творческой природой, то есть наивысшей созидательной и художественной силой и наисовершенным творцом — художником. Искусству переживания доступны все сферы, все плоскости, оттенки, неуловимые тонкости сознательной, бессознательной и сверхсознательной жизни человеческого духа, конечно, в зависимости от степени дарования и творческих данных каждого отдельного артиста»[[186]](#footnote-187).

При всех достоинствах нового подхода к роли через волевые задачи, сам Станиславский уже ощущал шаткость его основы. Ведь чтобы актер чего-то действительно захотел, он должен почувствовать предмет своего влечения. Предпосылкой любого «я хочу» должна быть опять-таки эмоция, неуловимая, капризная, не поддающаяся приказу рассудка. Возникла и другая опасность, которая особенно ясно проявилась при работе над тургеневской «Провинциалкой». Роль мельчилась на такие психологические куски, когда начинало теряться ощущение целого. Работая над пьесой Тургенева и как режиссер и как актер, Станиславский зашел в тупик. Понадобилось вмешательство Немировича-Данченко, чтобы спектакль был выпущен (1912).

Еще большую горечь, ощущение излишней рассудочности в подходе к роли оставила у Станиславского встреча с пушкинским Сальери (1915).

Поиски не прекращались… Был период, когда он пытался подойти к роли со стороны логического анализа. Иногда ему казалось, что постижение образа возможно на путях эмоциональной памяти, темпоритма и т. п. В процессе работы все подвергалось проверке, исследовалось, отвергалось. В театре далеко не все понимали цель, смысл его исканий. «Целые годы на всех репетициях, во всех комнатах, коридорах, уборных, при встречах на улице я проповедовал свое новое credo, — писал Станиславский, — и не имел никакого успеха. Меня почтительно слушали, многозначительно молчали, отходили прочь и шептали друг другу: “Почему же он сам стал хуже играть? Без теории было куда лучше. То ли дело когда он играл, как раньше, просто, без дураков”».

{123} Но появилась и группа энтузиастов во главе с Л. А. Сулержицким. На репетициях «Живого трупа» в 1911 году Немирович-Данченко потребовал от артистов МХТ изучения «системы». К тому времени Станиславский и Сулержицкий организуют особую студию, репетиции в которой уже целиком идут по методам, разработанным Станиславским. Студию, получившую название Первой. В ней занимаются Е. Вахтангов, М. Чехов, Б. Сушкевич, С. Гиацинтова, С. Бирман и др.

В первые годы разработки системы Станиславский уделял проблеме «актера и роли» меньше внимания, чем работе актера над собою.

А она встала перед ним уже в одном из первых спектаклей, созданных «по системе», — в «Месяце в деревне». Он пишет: «… Я тогда познал еще одну известную истину — о том, что артисту надо не только уметь работать над собою, но и над ролью. Конечно, я знал это и раньше, но как-то иначе, поверхностнее. Это целая область, требующая своего изучения, своей особой техники, приемов, упражнений и системы»[[187]](#footnote-188).

Возможно, тенденции, возникшие в Первой студии, подтолкнули его к незамедлительному теоретическому осмыслению проблемы перевоплощения. Ведь его последние встречи с им же созданным коллективом носили характер острых творческих споров. Именно Станиславский первый почувствовал всю опасность и узость творческой позиции студии, с ее приверженностью к самодовлеющему психологизму. А. Дикий подробно описывает, как в 1914 году Станиславский, переделывая неудавшуюся сцену в «Каликах перехожих» В. Волькенштейна, демонстративно отбрасывал все сложные психологические нюансы, найденные Р. Болеславским, и строил ее на крупных, рубленных кусках, как в «Двенадцатой ночи» он «энергично ломал студийную традицию утонченного, расслабленного психологизма»[[188]](#footnote-189).

Встреча с ролью Сальери, с пушкинским стихом обострила внимание Станиславского к проблеме актера и роли, к сценической речи, к слову. «После этого спектакля, — пишет он, — снова начались мои метания, самые тяжелые из всех пройденных мной. Казалось, что вся прошлая жизнь прожита зря, что я ничему не научился, так как шел по ложному пути в искусстве»[[189]](#footnote-190).

Удивительные эксперименты Станиславского очень заинтересовали М. Горького. Ему Станиславский прочел в 1911 году свои наброски. М. Горький восклицает, что это работа «огромнейшей важности, огромнейшей».

{124} Слова Леонардо да Винчи о том, что великая любовь порождается великим знанием того предмета, который любишь, для Станиславского — аксиома. Он считает, что чем крупнее артист, тем больше он интересуется техникой своего искусства, что актер, не владеющий техникой, подобен «немому, пытающемуся уродливым мычанием говорить любимой женщине о своем чувстве». Он любит повторять фразу Дега: «Если у тебя есть мастерства на сто тысяч франков, купи еще на пять су».

По его мнению, не существует искусства, которое не требовало бы виртуозности, и не существует окончательной меры для полноты этой виртуозности. Самым бранным, страшным словом для Станиславского становится слово «дилетант», так как, по его словам, «дилетант самомнителен и самодоволен, дилетант не пытлив и не дерзок в поисках, но он всегда первый вопит о том, что он и есть истинный художник».

Между тем, пишет он в 1913 году:

… Никто не знает главных догматов нашего искусства и трудностей душевной и телесной техники, а ведь без этих сведений трудно не только творить, но и сознательно судить о нашем творчестве… И само наше искусство и его техника в том виде, в котором они находятся, — дилетантизм. Недаром М. С. Щепкин вздыхал об отсутствии основ, необходимых артисту… Дивишься тому, что такой почтенный старец, как наш театр, создавшийся еще до Р. Х., до сих пор находится чуть ли не в первобытном состоянии и продолжает по-прежнему наивно основывать свое искусство, с одной стороны, на пресловутом нутре, то есть на случайном вдохновении, ниспосылаемом с неба, а с другой — на грубой, внешней, устаревшей, чисто ремесленной актерской технике, которая принимается за внутреннее творчество[[190]](#footnote-191).

Завидуя тому, что наука в музыкальном творчестве достигла уже больших высот, Станиславский восклицает: «Там есть узаконенные основы, на которые можно опереться, чтобы творить не на авось, как у нас. Случайности не могут быть основой, а без основ не будет подлинного искусства, а будет лишь дилетантизм».

Но этот гимн мастерству в искусстве — не сальеризм. Он произносился во имя моцартовских порывов, так как «техника техникой, но прежде всего все-таки вдохновение, сверхсознание, переживание, для них-то и существует техника, чтобы сознательно служить возбуждению сверхсознательного творчества».

М. Горький назвал Станиславского «великим мятежником», и говорил, что у него всегда было желание «подложить горючего материальна в пылающее сердце великого художника».

Искание твердой основы сценического творчества неотступно интересовало Станиславского, прежде всего потому, {125} что он хотел помочь актеру. С какой стороны целесообразнее всего подойти к роли? Как размотать сложный клубок внутренней человеческой жизни, в которой есть и страстность мысли, и тонкость чувства, и самая разнообразная палитра душевных переживаний, то есть совокупность всех тех качеств, которые делают человека живым?

Но необходимо подчеркнуть главное, то, что обычно упускается из виду. Отдельные этапы в разработке «системы» оказывались у него органически связанными с постановочными принципами, с постановочными решениями.

*Станиславский-мыслитель, задумывающийся над драматическим содержанием времени, Станиславский-создатель «системы» и Станиславский-режиссер неразделимы*.

Путь от внешнего правдоподобия к внутренней правде, характерный для первого периода существования МХТ, неотделим от увлечения бытом — своеобразной опоры для актера.

Нащупывая внутренние ходы к правде переживаний, Станиславский резко отходит от своих прежних режиссерских приемов. Он на время отказывается от привычных бытовых опор.

Исследователи, связывающие «систему» Станиславского с бытовым театром, почти игнорируют то, что первые опыты по «системе» проводились на пьесах символистского толка.

«Первый опыт практического применения найденных мною в лабораторной работе приемов внутренней техники, направленной к созданию творческого самочувствия, был произведен в пьесе Кнута Гамсуна “Драма жизни”», — писал Станиславский. Н. Эфрос увидел в этом спектакле «смену богов», демонстративный отход от прежних принципов: «Для пожара, к инсценировке которого еще недавно здесь приглашали брандмейстеров, теперь довольно одного красненького огонька, значка; для бури, от которой недавно ходили ходуном корабли и вздымались, пенясь, валы, — одной музыкальной гаммы, звукового значка, заменяющего все детали картины… И вместо лица, на котором прежде была скрупулезно выгримирована каждая морщина, бородавка, — темный силуэт его, еле отступающий от фона. Не символизация даже, а сигнализация действительности…»[[191]](#footnote-192) Критика писала, что в «Драме жизни», «Жизни человека» есть общность поисков с Мейерхольдом. С. Потресов обнаружил в андреевской постановке на сцене МХТ видимые преемственные связи с блоковским «Балаганчиком».

Но в действительности все было неизмеримо сложнее.

Несмотря на открытую брань, что «главари Художественного театра» издеваются над публикой, Станиславский {126} продолжал эксперименты, поглощенный собственными, скрытыми от посторонних глаз задачами. Он не был очарован пьесой Гамсуна. Его скорее увлекли особые ее трудности и стремление решить их новым путем. Он ощутил в «Драме жизни» силу переживаний, темперамент, соединяющийся с тонким психологическим анализом, необходимость особой условной пластики. Результаты не удовлетворяли его. В первых вариантах «Моей жизни в искусстве» он признавался: «Если б зрители знали, как страшно и трудно сидеть целый акт почти без движения, усиленно жить неясной мыслью и отвлеченным чувством, при этом поддерживать энергию темперамента и внимание тысячной толпы»[[192]](#footnote-193).

В то же время после этого спектакля он писал В. В. Котляревской, что ему «удалось напасть на следы новых принципов», которые могут перевернуть всю психологию актерского творчества.

Открытие внутренних ходов соединялось с усложненными постановочными решениями, стало основой для нового взлета его бурной режиссерской фантазии. В союзе с художником В. Е. Егоровым, с которым Станиславский работал над «Жизнью Человека» Л. Андреева, «Драмой жизни» Гамсуна, «Синей птицей» Метерлинка, он экспериментирует со светом, со сценическим пространством…

При его первом обращении к символистской драматургии, когда в 1904 году Станиславский поставил одноактные пьесы «Слепые», «Непрошеная», «Там внутри», критики обвиняли его в обытовлении Метерлинка. В «Драме жизни» настроение первых двух актов тоже пропитано еще красками и звуками реальной жизни. «Величавая тишина. Скалы. Журчит ручеек. Рожок пастуха. Колокольчики коров…», — записывает он в режиссерском экземпляре. Сцена Отермана, Терезиты, Тю идет в «простых жизненных тонах». Финал акта — «рожок и стадо. Тишина, спокойствие и поэзия природы. Только там внизу копошатся людишки. Удары в каменоломне. Но уже в такт с рожком. Кончать лирично, на красивой ноте»[[193]](#footnote-194). Но третий акт — «Пир во время чумы», как назвал его Станиславский, с его медленно двигающимися тенями внутри освещенных полотняных палаток, с фантастическими силуэтами висящих там рыб и чудовищ, с застывшими барельефными группами рабочих, с «пляской-агонией», «молитвой-стоном» — показался ниспровержением всего того, чему прежде «поклонялся» Художественный театр.

Станиславского раздражает в этот период «грубость» обычной театральной декорации. Стараясь победить ее, {127} победить «вещественность», он в «Жизни Человека» отказывается от трехмерного решения сценического пространства. Вместо объемного павильона — лишь контурные очертания на фоне черного бархата, поглощающего свет. В «Синей птице» эффект черного бархата Станиславский соединяет с новыми принципами использования света — вводит «цветовые лучи», блуждающее, плывущее освещение.

Но уже в «Месяце в деревне» он аскетически отказывается он всех постановочных эффектов, ища, совместно с М. В. Добужинским, такую планировку, такую композицию, которая целиком бы позволила зрителю сосредоточиться на актере, на хрупкой, построенной на полутонах, тургеневской мелодии. По словам Станиславского, надо было «устранить все то, что мешает тысячной толпе воспринимать внутреннюю суть переживаемых ими (актерами) чувств и мыслей. Пришлось снова прибегнуть к неподвижности, к безжестию, уничтожить лишние движения, переходы по сцене, не только сократить, но совершенно аннулировать всякую мизансцену режиссера… Пусть на сцене стоит одна садовая скамья или диван, на который садятся все действующие лица, для того, чтобы на виду у всех вскрывать внутреннюю сущность душ и сложный рисунок психологических кружев Тургенева»[[194]](#footnote-195).

Итак, работа Станиславского над проблемами актерского мастерства, над «системой» органически соединилась с его режиссерско-постановочными исканиями. Открытия Станиславского-теоретика базировались на его творческом опыте. В то же время они являлись основой для все новых творческих экспериментов.

В отчете о десятилетней деятельности Художественного театра он так определит этапы развития МХТ:

«… Идя от реализма и следуя за эволюциями в нашем искусстве, мы совершили полный круг и через десять лет опять вернулись к реализму, обогащенному работой и опытом»[[195]](#footnote-196). Он назовет этот этап «духовным реализмом».

Сложна по своему смыслу, итогам была работа над «Гамлетом», сделанная совместно с Г. Крэгом, «изверившимся в обычных театральных приемах», искавшим новые архитектурные принципы оформления. Станиславского увлекли дерзкие замыслы английского режиссера.

Если в «Юлии Цезаре», поставленном Немировичем-Данченко около десяти лет назад, торжествовал дух эпохи, времени, народа, то в «Гамлете» Крэг искал единого обобщающего образа-символа. Он видел вместо средневекового замка — золоченые и серые ширмы, прихотливо менявшие {128} свой сочетания, создававшие торжественные, враждебно-холодные пространства, коридоры, в которых блуждает живая исстрадавшаяся душа Гамлета. Вместо исторических костюмов — золоченую чешую на придворных-пресмыкающихся.

По словам Станиславского, в этом варианте замысла трагедия Шекспира представала как монодрама Гамлета — на сцене должен был возникнуть мир, каким он представлялся израненному сознанию, тоскующей душе героя.

Крэг хотел, чтобы ничто не напоминало о привычной театральной подделке — он настаивал на природных, органических материалах — камне, металле, необделанном дереве. Не должно было быть и занавеса — ширмы в их первоначальном положении сливались с архитектурой зала. И уже на глазах зрителей соединялись во все новые, причудливые комбинации.

Замысел Крэга оказался в целом технически неосуществимым. Ширмы из металла были неподъемны — как компромисс родились ширмы из серого холста, хорошо принимавшие свет. Из‑за громоздкости перестановок не был убран и традиционный занавес. Станиславского опять расстраивало, что «легкая, красивая сценическая мечта художника разрушалась, натолкнувшись на грубость реальных сценических возможностей»[[196]](#footnote-197).

Но при всей его увлеченности постановочными идеями Крэга, из-за трактовки образов шекспировской трагедии он вступал с ним в полемику. Так, английский режиссер видел, например, в Офелии недалекое, даже пошлое существо — истинную дочку Полония. Станиславский спорил с ним, говоря, что это снизит образ самого Гамлета, который не мог полюбить дурочку, что исчезнет трагедия. Спор записал Л. А. Сулержицкий[[197]](#footnote-198), тоже работавший над «Гамлетом» как режиссер. Но главное разночтение касалось образа самого Гамлета.

Крэг трактовал трагедию героя в духе идеалистических концепций, видел ее в общечеловеческой и извечной борьбе «духа с материей». Станиславский же и Немирович, который {129} на последнем этапе перед выпуском спектакля активно включился в работу и репетировал с Качаловым роль Гамлета, искали прежде всего «живого человека». Н. Н. Чушкин, автор монографии о Гамлете-Качалове, пишет, что «утверждая вслед за Крэгом мужественность, силу и активность Гамлета, Станиславский лишал его отвлеченной, идеализированной духовности. Он подчеркивал этический план трагедии»[[198]](#footnote-199). По этому пути шел и Качалов, который считал, что «варяг» Крэг «призван не владеть и княжить в театре, а только способствовать обновлению и освежению оформительских путей и средств»… И выражал надежду, что «наши режиссеры-вожди… не отойдут от спектакля с появлением Крэга»[[199]](#footnote-200).

Разногласия эти выявились в открытой форме, когда на афише, извещавшей о премьере, Станиславский отказывался ставить свою фамилию.

Но сложности при постановке «Гамлета» были для режиссуры Художественного театра не только в несогласии с Крэгом. Они проявились и как глубоко внутренние, целиком лежавшие в сфере тех поисков, которые велись Станиславским.

Для него «Гамлет» стал новым важным этапом проверки методов работы над ролью.

Спектакль репетировали по «системе», которую изложил исполнителям Немирович-Данченко. В письме к М. П. Лилиной в августе 1911 года Станиславский сообщал: «Все с большой охотой и добросовестностью изучают систему и искренно хотят играть по ней. Владимир Иванович идет в первую голову и как ученик проделывает все упражнения. Сейчас Василий Иванович сидит в Игоревой комнате и ищет “желания” для второй сцены Гамлета. Он уже понял главное и, кажется, начинает любить работу»[[200]](#footnote-201).

Однако его самого работа над шекспировской трагедией привела к сомнениям, творческой тревоге и новой остро вставшей проблеме — проблеме «перевоплощения». Поиски «глубины и силы душевного переживания в простейшей форме сценического воплощения» не находили здесь органического соединения с монументально приподнятым стилем самой постановки. Станиславский назвал это «вывихом» «между внутренними побуждениями творческих чувств и воплощением их своим сценическим аппаратом».

«Я понял, — писал он, — что мы, артисты Художественного театра, научившись некоторым приемам новой внутренней техники, применяли их с известным успехом в пьесах современного репертуара, но мы не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным {130} стилем, и нам предстоит в этой области огромная, трудная работа еще на многие годы»[[201]](#footnote-202).

Проблема актера и роли становится важнейшей для Станиславского. Повторяя через десять лет после основания театра, что «заветы Щепкина — высшая форма искусства», что они открывают «необъятный простор», дают «неограниченную свободу» для творчества, он подчеркивает теперь, что для воплощения их нужна «совершенная техника». Вопросы актерской выразительности, отточенной, чеканной формы, вопросы пластики, дикции, движения приобретают для него теперь первостепенное значение. Его раздражает стремление к самодовлеющему замкнутому психологизму собственных учеников. Он не принимает спектакля Вахтангова в Первой студии «Праздник мира» Гауптмана из-за «натуралистичности» (1913). Сам мучается над ролью Сальери в Пушкинском спектакле, поставленном совместно с А. Н. Бенуа (1915). Духовный материал, накопленный к ней, по словам Станиславского, был огромен. Но он с горечью признается, что не справлялся с пушкинским стихом, что «лишь только пережитое выражалось в движении и особенно в словах и речи — помимо моей воли создавался вывих, фальшь, детонировка»[[202]](#footnote-203). В рукописи «Горе от ума», над которой он работает несколько лет (1916 – 1920), Станиславский называет период «воплощения» «рождением и ростом молодого создания». Он будет подчеркивать, что чем сложнее психологическая партитура роли, тем необходимее актеру большее владение своим телом, потому что уличному скрипачу не нужен «страдивариус». «Простая скрипка, — пишет Станиславский, — передаст его чувства. Но Паганини “страдивариус” необходим для передачи утонченности и сложности его гениальной души. И чем содержательнее внутреннее творчество артиста, тем красивее должен быть его голос, тем совершеннее должна быть его дикция, тем выразительнее должна быть его мимика, пластичнее движение, подвижнее и тоньше весь телесный аппарат воплощения»[[203]](#footnote-204). С неподготовленностью актеров Художественного театра к встрече с «героическим», «возвышенным» репертуаром он связал и неудачу первого своего спектакля в советское время — «Каин» Байрона (1920).

## 6

Опасность соскальзывания в мелкие бытовые «чувствования» остро волнует в этот период и Немировича-Данченко. {131} Причем, он прямо связывает их с общественной позицией театра, его социальной значимостью. На репетициях «Анатэмы» Л. Андреева в 1909 году он заявляет труппе, что МХТ «отстал от своего назначения — идейности». «Вся труппа и режиссер — лучшие в мире. Недостает подъема идейного… То, что мы плохо понимаем крупные страдания, — это просто только от более буржуазной жизни нашего артиста, чем следовало»[[204]](#footnote-205).

Стремление к «большой идее» все более и более влечет его к жанру трагедии. Еще в 1900 году, объясняя свое пристрастие к Ибсену, он спорит с теми, кто видит в его пьесах «туманный символизм». По его мнению, «Ибсен — настоящий поэт-реалист»[[205]](#footnote-206), для него характерен «могучий полет общественно-философской мысли». И Немирович ставит одну его пьесу за другой, несмотря на мучительную неудовлетворенность своими спектаклями. По словам В. Я. Виленкина, «ставя Ибсена, он мечтал охватить самую реальную жизнь и психологию, очистить ее от всего мешающего, мелко-житейского и довести до трагического накала, до символической глубины»[[206]](#footnote-207).

Лишь «Бранд» принес настоящий успех. В письмах к В. И. Качалову в конце 1907 года Немирович-Данченко признавался: «Победа наша с “Брандом” окрыляет меня в том направлении, какое всегда было дорого мне в театре»[[207]](#footnote-208).

Он думает в это время о «Каине» Байрона, «Прометее» Эсхила. Ставит «Бориса Годунова» Пушкина и «Росмерсхольм» Ибсена. Увлекается большим революционным взмахом «Анатэмы».

Но подлинной вершиной его режиссерской деятельности становятся спектакли «Братья Карамазовы» Достоевского (1910) и «Живой труп» Л. Толстого (1911).

Размышляя над причинами неудач в ибсеновских пьесах, Немирович-Данченко видел их в том, что актерам незнаком по-настоящему психологический склад героев Ибсена. И приходил к выводу, что «самое высокое в искусстве исходит только из недр глубоко национальных»[[208]](#footnote-209).

Как известно, М. Горький выступил против Художественного театра, решившегося обратиться к Достоевскому. Он считал, что философские концепции писателя, его богоискательство, проповедь страдания и смирения могут принести {132} только вред русскому революционному движению. В такой постановке вопроса М. Горьким была историческая правота[[209]](#footnote-210). Его статьи «Против карамазовщины», «Еще раз против карамазовщины» вызвали бурю откликов. Но известно и то, что сам он не видел спектаклей МХТ. И что творчество Достоевского, Л. Толстого нельзя свести к философско-рационалистическим постулатам.

Современный литературовед К. Д. Муратова, исследуя коллизии противоборства реализма и модернизма после 1905 года и рассматривая возрождение реалистических традиций в новой исторической ситуации после 1910 года, пишет о том, что «резкие выступления Горького против Достоевского в эти годы были в значительной мере вызваны разгулом достоевщины»[[210]](#footnote-211), когда идейные искания писателя «были резко опошлены». Более того, можно сказать, что приход театра в 1910 году к одному из крупнейших романов XIX века с его страстным социальным пафосом резко обозначил новый этап в утверждении реализма на русской сцене.

Немирович-Данченко увидел в «Братьях Карамазовых» прежде всего великий гнев художника, яростно восставшего против ненормального мироустройства, против унижения и оскорбления человека в современном обществе. Режиссер, и в Ибсене искавший героизма в сфере нравственной, героизма духа, преодолевающего собственную слабость, был захвачен страстностью мысли героев Достоевского, неистово бьющихся над решением «проклятых вопросов».

Свою постановку «Карамазовых» Немирович-Данченко определил как подступы к «русской трагедии» и видел силу спектакля в «огромной бодрости»[[211]](#footnote-212). В инсценировке романа были исключены как раз сцены со старцем Зосимой, главы «Великий инквизитор», «Дите» — то есть то, что связано с христианской проповедью Достоевского. А. Д. Дикий вспоминает, что на его друга В. В. Готовцева, игравшего Алешу, «сыпались тогда бесчисленные упреки… А он, между прочим, ни в чем не был виноват… Этот образ в самой инсценировке романа сведен был к минимуму, лишен всякого налета “идеальности”… Алеша нес в спектакле лишь сюжетные функции»[[212]](#footnote-213).

На первый же план выдвигались Дмитрий — Л. М. Леонидов и Ивин — В. И. Качалов, так как «Митя без Ивана — {133} свет без тени»[[213]](#footnote-214) — писал Немирович-Данченко В. В. Лужскому. А центром спектакля оказывалась сцена в «Мокром», где Митя, отстаивая свое право на счастье, мучительно бился в подлых, холодных, чиновничьих щупальцах. Немирович добился, чтобы цензура не выбросила речи Фетюковича, адвоката-краснобая, беспощадно зло написанные Достоевским.

Огромное значение приобрели в спектакле и трагически щемящие эпизоды со штабс-капитаном Снегиревым. В исполнении И. М. Москвина ощущалась непереносимая боль человека, униженного и оскорбленного сильными мира сего, боль растоптанного человеческого достоинства.

Немирович-Данченко считал, что приобщение к русскому роману поможет театру подняться до той мощи и глубины в изображении человеческих характеров и судеб, которых достигла отечественная проза. Он настаивал, что в этой постановке «*вся* (разр. Немировича-Данченко) работа целиком сводится к актерам и их творчеству… Интерес не на фабуле и не на обстановке, а *на образах* (разр. Немировича-Данченко). Удадутся яркие темпераментные образы — будет большой успех. Не удадутся — будет почтенная скука»[[214]](#footnote-215), — признавался режиссер М. П. Лилиной.

Отрезая пути к резонерству, сентиментальности, «мелкой правде», которые считал уже мхатовскими штампами, режиссер вел актеров к крупным чувствованиям. Л. М. Леонидов вспоминал, что во время репетиций Немирович-Данченко говорил исполнителям: «Для того, чтобы играть “Карамазовых”, надо иметь сверхчеловеческое сердце»[[215]](#footnote-216). Характерно, что кульминационную для Мити сцену в «Мокром» он репетировал всего семь раз, считая, что «незачем дольше трепать нервы»[[216]](#footnote-217).

После исполнения роли Мити, которой, по признанию самого актера, он был «буквально одержим», стал ясен трагический масштаб Леонидова. До «Карамазовых», по его словам, он играл «“нормальных” людей, на нормальном актерском подъеме, темпераменте». Соприкосновение с душевным миром Мити, терзаемого испепеляющими страстями, живущего на пределе эмоционального напряжения, приоткрыло огромные духовные силы самого актера. Роль Мити стала по-своему подвигом актера. «… Когда я шел играть Митю, — писал он, — я как бы шел на муки, на страдания, и завтрашний день пропадал из моего поля зрения»[[217]](#footnote-218).

Актер сумел подняться вровень с самим Достоевским. О его провинциальном артиллерийском капитане писали как {134} о великой мятущейся человеческой душе. О точном совпадении игры актера с замыслом создателя романа говорила Леонидову А. Г. Достоевская.

Качалова — Ивана даже А. Р. Кугель приводил как образец полного слияния материала и художника. Если Леонидов в «Карамазовых» — это «Мокрое», то качаловская кульминация была в беседе с чертом. По словам Немировича-Данченко, за интересную актерскую задачу — сыграть «кошмар» одному за Ивана и за черта — Качалов схватился с интересом, совсем для него необычным. Кугель признавался, что за один этот эпизод, когда актер тридцать две минуты остается на сцене сам с собой, его можно назвать великим: «… Беседа с чертом — трагедия мысли, страшащейся отрицания всего, что она считала своим утверждением…»[[218]](#footnote-219)

Сценические формы, разрабатывавшиеся режиссером, должны были выделить актеров крупным планом: «Декораций не будет, но бутафория должна быть типичная и интересная. Фон для всех картин будет один и тот же»[[219]](#footnote-220). Этим фоном стали сероватые кулисы. В. А. Симов нашел характерные, остро выразительные детали. А. Д. Дикий, оставивший наиболее подробные зарисовки этого спектакля, определил новый принцип оформления как «насыщенный лаконизм». «… Кровать и стол, “игравшие” в “Мокром”, были не кровать и стол “вообще”, не дежурные кровать и стол, а те самые единственные, какие только и могли стоять в этом большом придорожном трактире с развращенными слугами и плутом-хозяином, где все таит в себе следы бессовестных загулов, все вычищено и прибрано кое-как, чужими, равнодушными руками»[[220]](#footnote-221).

Стремясь сосредоточить все внимание зрителей на духовной, внутренней жизни героев, Немирович-Данченко строил спектакль на мизансценах укрупненных, фронтальных.

В этом спектакле рождался не только новый стиль актерской игры, который впоследствии будет назван Немировичем-Данченко «мужественной простотой», но и отвергнуты все привычные представления о сценичности. «Братья Карамазовы» шли два вечера подряд, некоторые сцены, такие, как в «Мокром», более часа. Впервые на сцене возникла фигура «чтеца». Сидя за кафедрой в углу сцены, он читал текст Достоевского.

Немирович в письме к Станиславскому отмечал: «Если с Чеховым театр раздвинул рамки условности, то с “Карамазовыми” эти рамки все рухнули»[[221]](#footnote-222). Немирович-Данченко {135} видел важное значение этого спектакли прежде всего в направлении, «которое вместе с этой постановкой приняло творчество артистов… Артистические индивидуальности вскрылись с такой смелостью и такой энергией, что разрушили какие-то внутренние оковы, как вся постановка разрушила внешние»[[222]](#footnote-223). И сразу после Достоевского — сближение с Л. Толстым. Найденные принципы Немирович-Данченко утверждал и в «Живом трупе». За несколько лет до этого он от имени театра признавался Л. Толстому в любви: «… Все художественные пути нашего времени ведут к Вашему имени… И в сценическом творчестве, как в литературном, последние пределы мы видим в искреннейших признаниях совести, в трудолюбивом искании правды жизни и в сильной, верной духу и характеру выразительности. Этот завет мир получил от Вас…»[[223]](#footnote-224)

В постановке 1911 года то толстовское, что «гнездилось» в самом сердце Художественного театра, выплеснулось, проявилось в полную силу.

Режиссура решала спектакль как трагическое столкновение живых, горячих человеческих сердец с фальшивой и бездушной государственностью. И. М. Москвин, игравший Федю Протасова, внешне простоватый, поражал предельной духовной сосредоточенностью. Это был человек, подошедший к пределу, открывший нечто необыкновенно значимое, позволяющее заново взглянуть на жизнь, на все окружающее. Трагична была и Маша — А. Г. Коонен — строгая и печальная. Трагичны по-своему оказались и Лиза с Карениным. Любящие, измученные люди.

Основным тоном толстовского спектакля 1911 года была «благородная простота». Она пронизывала и актерское исполнение, лишенное мелкого бытовизма, и скупые, строгие мизансцены, и оформление.

Л. Толстой писал «Живой труп» в расчете на сцену с вращающимся кругом. Он сам говорил об этом Немировичу-Данченко. В. А. Симов использовал круг. Он уменьшил белой рамкой зеркало сцены и строил декорации на небольших площадках, позволяющих сосредоточить все внимание на актерах. Художник использовал принцип фрагмента с несколькими, точно отобранными деталями, воссоздающими атмосферу различных эпизодов: бесстыдную убогость трактира, убивающее бездушие суда… Огромную роль в этом спектакле играл свет солнца, то и дело вдруг заливающий сцену. Так была переведена на язык театра очень важная для Л. Толстого мысль: о красоте мира, природы и людях, бессмысленно, безжалостно истязающих друг друга.

{136} После «Карамазовых» Немирович-Данченко писал Станиславскому: «Мы все ходили около какого-то огромного забора и искали ворот, калитки, хоть щели. Потом долго топтались на одном месте, инстинктом чуя, что вот тут где-то легко проломить стену. С “Карамазовыми” проломили ее, и когда вышли за стену, то увидели широчайшие горизонты. И сами не ожидали, как они широки и огромны…»[[224]](#footnote-225)

Действительно, новые сценические принципы, найденные тогда, оказались чрезвычайно плодотворными. Свободная структура спектакля, построенного на эпизодах, фигура «чтеца» на сцене, принцип оформления на деталях, «мужественная» актерская простота — все это получило самое широкое развитие через десятилетия, в современном театре. Они открыли сцене доступ ко всем сокровищам литературы прозаической. Сразу же после «Братьев Карамазовых» Немирович-Данченко заговорил о том, что надо изучать с театральной точки зрения романы Л. Толстого, Тургенева, Гончарова, Флобера, Сервантеса, Мопассана…

«… Теперь для театра ничего не стало невозможным»[[225]](#footnote-226), — писал Немирович-Данченко Станиславскому через двенадцать лет после того, как впервые поднялся занавес в «Царе Федоре»…

Реформа Художественного театра оказалась явлением не однозначным и не одномоментным. Она захватила все области сценического творчества. Был создан новый тип театра, построенный на новом типе ансамбля, получивший позже название ансамбля единомышленников. Обновились основы актерского мастерства. Возник новый тип сценического общения — внутреннее общение. Появились такие понятия, как «подтекст», «зерно», «второй план», «сквозное действие» и т. д. Родился новый репетиционный процесс… Был разработан новый подход к драматургическому материалу, в частности, и к прозаическим произведениям. Театр обрел новые выразительные средства — одним из главных было открытие «атмосферы»… Но основная суть реформы заключалась в еще более глубинных вещах.

В принципе, провозглашенном основателями МХТ — «от жизни, а не от сцены», — содержалась идея развития сценического искусства, органически связывавшегося с движением времени, общества, истории. Через десятилетие после рождения театра Станиславский скажет: «Сценическая индивидуальность — это духовная индивидуальность прежде всего»[[226]](#footnote-227). {137} «Хочется крикнуть обществу, — говорил он в отчете к десятилетию Художественного театра, — чтоб оно поскорее использовало в самых широких размерах это родных масс…»[[227]](#footnote-228).

Большевистская газета «За правду» писала в 1913 году, что современный театр потакает вкусам буржуазной публики, жаждущей развлечений. Но отдельные театры ищут другой аудитории. «Чуткий художник» Станиславский «все время носится с мыслью создания театра для широких народных масс…»[[228]](#footnote-229)

Все творческие задачи, которые ставили перед собой Станиславский и Немирович-Данченко, при всей самобытности их художественных индивидуальностей, их искания во всех областях сценического искусства, имели единую цель — укрепить, умножить связи театра с жизнью общества, с непрерывно меняющимся временем. Сделать театр истинным чутким выразителем самых передовых устремлений современности. Вот почему М. Горький назвал Художественный театр «национальным достоянием», а сам Станиславский сказал, что создание Художественного театра он рассматривает как «свое гражданское служение России».

# **{****138}** П. П. Громов Ранняя режиссура Вс. Э. Мейерхольда

## 1

Начало творческой биографии Всеволода Эмильевича Мейерхольда, его путь к театру, особенности становления его как художника резко отличаются от вхождения в искусство, типичного для театральных деятелей, формировавшихся в основном в XIX веке. Говоря так, следует иметь в виду не только горестные перипетии Аркашек Счастливцевых или более удачливых «Актеров Актеровичей». Мейерхольд входит в искусство даже и не так, как входят, предположим, М. Н. Ермолова, К. С. Станиславский; и там и тут в одном случае прямо выраженная, в другом — более осложненная — одержимость театром. Мейерхольд идет в театр через культуру в ее широком охвате; стремления, цели, первоначальный идейно-духовный «багаж» у него несколько иные, чем у его старших современников. Те, кто соприкасались с художником на раннем этапе его театральной судьбы, особо отмечают интеллектуализм облика молодого Мейерхольда. Так, О. Л. Книппер-Чехова, узнавшая Мейерхольда на втором курсе Филармонического училища, отмечает: «При более близком знакомстве он поражал своей культурностью, острым умом, интеллигентностью всего существа»[[229]](#footnote-230).

Юность Мейерхольда отмечена обычными обстоятельствами биографии русского интеллигента конца века: казенная гимназия в Пензе, неопределенный радикализм взглядов народнического типа и соответствующие знакомства, затем — юридический факультет Московского университета. Театр начинается с участия гимназиста в любительских спектаклях (первая роль Мейерхольда-любителя — грибоедовский Репетилов). Далее следует увлечение творчеством крупных мастеров Малого театра, и в особенности — Ермоловой. Любительство продолжено участием в театральном мероприятии народнического толка — в спектаклях Пензенского народного театра.

Выдающаяся роль, которую суждено было сыграть Мейерхольду в становлении и развитии театра нового типа, определенным образом связана с включением в общую «синтетическую» {139} эстетику нового театра специфического опыта других искусств и даже культуры в широком смысле слова. Индивидуально Мейерхольд применил на сцене в известной мере в новом качестве опыт всех смежных искусств — архитектуры, живописи, скульптуры, танца, музыки. Исходной же точкой и опорой в дальнейшем был опыт литературы, при этом не только литературы драматической, но и прозы, поэзии.

Поэтому знаменателен напряженный интерес Мейерхольда на всем протяжении его пути к художественной литературе. В начале жизни следует отметить острое и личное переживание классической русской литературы второй половины XIX века. Надо помнить, что величайшие русские писатели конца века воспринимаются Мейерхольдом как старшие современники, поколение «отцов», что Мейерхольд всего на четырнадцать лет моложе Чехова, который для него — просто человек ближайшего из поколений современников. Еще Мейерхольд-гимназист утверждает, что он «воспитался на Гоголе, Пушкине, Лермонтове, Тургеневе, Толстом, Достоевском и других великих русских поэтах, писателях…»[[230]](#footnote-231) Причастность к великой русской культуре, ее формирующая, воспитывающая роль в духовном становлении осмысляется Мейерхольдом как нечто для него важнейшее, основополагающее. В последующей эволюции Мейерхольда-художника особо важное значение имело творчество Достоевского.

Молодой Мейерхольд — театральный любитель — играет в чеховском «Медведе», исполняет чеховские рассказы; известно, что атмосфера влюбленности в Чехова — прозаика и драматурга — возникает не без участия Вл. И. Немировича-Данченко на руководимом им курсе Филармонического училища — в этой атмосфере Мейерхольд мечтает подготовить для выпускных спектаклей роль Треплева. Этот замысел не осуществился. Но Мейерхольд становится первым исполнителем роли Треплева в решившем судьбу драматургии Чехова на сцене спектакле «Чайка» Художественно-общедоступного театра. Несомненно, этот факт глубоко знаменателен для всей театральной судьбы Мейерхольда.

В минувшие и столь еще недавние годы образ Треплева искусственно отчленялся от общей концепции произведения явно для того, чтобы легче было осудить его как злокозненного «модерниста». «Костя Треплев, — писал Н. Я. Берковский, — хочет быть новатором — и умеет быть только декадентом». В противовес Треплеву, «Тригорин как писатель, как характер, еще верен традициям, но уже не классичен…»[[231]](#footnote-232) Бранная характеристика Аркадиной в споре с Треплевым распространяется и на образ героя в пьесе в целом: Треплев — «декадент», мнимый новатор — и только.

Конечно, содержание «Чайки» не исчерпывается постановкой в ней эстетических проблем и, говоря шире, основная ее проблематика состоит даже не в них. Но собственно художественные вопросы выступают здесь в известной мере на первый план потому, что в столкновении разного типа {140} художников могут быть глубже и более философски поставлены общие вопросы жизни, изображены отношения современников. Философско-эстетическая программа Треплева в начале «Чалки» драматургически воплощена в сцене представления его пьесы, исполнения Ниной Заречной, созданной им философско-аллегорической роли. Представлению аллегории Треплева на фоне «натурной декорации» (что укалывает на «выход в натуру», в жизнь) предшествует обмен репликами королевы Гертруды и Гамлета между Аркадиной и Треплевым. Само представление оборвано злыми замечаниями Аркадиной, осмеивающей «декадентский» характер зрелища, и последующим гневом Треплева, прекращающего спектакль. Это значит, что представление выявило подлинные отношения зрителей, людей — подобно аналогичной сцене представления в «Гамлете» Шекспира[[232]](#footnote-233). Конечно, «шекспировское обрамление» сцены не случайно, оно должно поднять современное произведение искусства, в смысле философской обобщенности, до шекспировской высоты. Следует вспомнить в этой связи высказывание Мейерхольда в письме к Чехову: «… Сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета»[[233]](#footnote-234).

В шекспировском «Гамлете» аналогичная сцена связана с общим содержанием трагедии прямым сюжетным и смысловым параллелизмом судеб героев представления и героев драмы. У Чехова нет столь полного слияния сюжетной функции героя с философской проблематикой всего произведения — сюжет у него значит несравненно меньше, чем у Шекспира, связи между сюжетом и смыслом у него не прямые, а косвенные. Аркадина — не несет ответственности за убийство отца Треплева, она пытается «убить» только пьесу Треплева, его детище. При таком косвенном ходе сюжета значение смысла пьесы Треплева для общей концепции произведения не уменьшается, а возрастает, потому что эмпирический, бытовой поступок героини — попытка ошикать пьесу сына — сам по себе ничего ни ужасного, ни возвышенного в философском смысле не содержит. Следовательно, «шекспировская высота» всего происходящего должна быть достигнута иным способом. Она и достигается иначе — «сопряжением» философской аллегории в пьесе Треплева и бытовой низости, мелочности в поведении «Гертруды» — Аркадиной. Поэтому необыкновенную важность приобретает содержание, философский смысл самой этой аллегории. Ведь отвергаются не внешние приемы Треплева, не его «декадентство»; толковать так — означало бы полностью согласиться с Аркадиной, смотреть на события ее глазами. Отвергается суть того, о чем говорится в аллегории Треплева. По логике вещей тут должно быть столкновение философии и быта. Философское содержание аллегории наивно и нелепо пытается опровергнуть один из зрителей, представляющий бытовую приземленность в наиболее законченном и жалком виде, учитель Медведенко: «Никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов». На самом деле в аллегории Треплева поставлен вопрос о гармонии материальных и духовных начал жизни, о некоем синтетическом философском и жизненном принципе. В конце монолога, произносимого Ниной Заречной, говорится: «… Материя и дух сольются в гармонии прекрасной, и наступит царство мировой воли». Но эта гармония, синтез разных, противоречивых жизненных начал отнесены в неопределенное, далекое будущее. Только в очень далеком будущем возможно «царство мировой воли», то есть целостное, гармоническое, лишенное кричащих противоречий современности существование людей. Дело тут не просто в «отделении духа от материи», как кажется наивному Медведенко, но именно в философски абстрагированной постановке вопроса о противоречиях жизни, о возможности и путях их преодоления. Представление пьесы Треплева не случайно оборвано именно в тот момент, когда должно начаться конфликтное решение поставленной проблемы: решения у Треплева нет. Он только ставит вопрос. Но он ставит его {141} противоречиво, дисгармонически. Действие происходит через двести тысяч лет, когда «все жизни, свершив печальный круг, угасли», когда «тела живых существ исчезли в прахе», «а души их всех слились в одну». Эту общую душу всех живых существ — Мировую Душу — и изображает Нина Заречная. В те годы, когда писалась и ставилась пьеса, возрождалось древнее метафизическое учение о Мировой Душе. Возрождалось оно, с одной стороны, в учении Вл. Соловьева, который пытался воскресить метафизическую концепцию о гармонии основополагающих начал мира для обоснования своей концепции теократии. Согласно этой концепции, социальная жизнь современности, полная кричащих противоречий, раздробленности, может быть преодолена религиозной реформой, слиянием церквей, такой организацией общественного строя, где люди во всех проявлениях своей жизни зависят от единой религиозно-светской, церковной власти. Этот религиозный тоталитаризм, по Соловьеву, должен преобразить как социальную жизнь, так и самого человека. Таков смысл учения Соловьева о «синтезе», «гармонии», «Мировой Душе». В сущности, к этой конструкции близок Ницше, в своем учении о «сверхчеловеке» также утверждающий слияние противоречивых жизненных начал в некоем «синтезе», «целостности», возникающих чисто индивидуальным путем, помимо реальной жизненной борьбы, социальных, общественных коллизий современности. В философской аллегории Треплева ставятся, в общем, те же вопросы и в той же символической оболочке, однако предстают они в совершенно ином виде. Никакой «гармонии», «синтеза», совершенства в Мировой Душе не достигнуто. Героиня аллегории одинока, духовно разорвана, несчастна — как современный человек, живущий в противоречивом мире. По самим «условиям задачи» вопрос поставлен так, что иллюзорное, успокоительное, «синтетическое» его решение соловьевского типа просто исключено. Условно-аллегорическая форма говорит не только о слабости Треплева — отсутствии у него сколько-нибудь весомых решений, но и о его силе — непримиримом обнажении проблем.

Сам Чехов нашел способы «косвенного» прояснения проблем, волнующих Треплева. Постановка аллегории Треплева немногочисленным зрителям непонятна, раздражает их. Среди зрителей есть лишь один (если не считать Маши, которую интересует сам Треплев, а не его творчество), кого пьеса искренне и открыто заинтересовывает. Этим заинтересованным зрителем парадоксальным образом оказывается наиболее далекий от каких-либо философских абстракций чувственник, любитель пожить, постаревший местный донжуан, доктор Дорн. В этом обстоятельстве есть свой смысл, и в композиции пьесы обнаруживается, насколько не случаен этот парадокс. Именно целиком ушедшему в чувственные радости жизни Дорну чудится, что в пьесе Треплева «что-то есть». Эстетическая проблема, волнующая Чехова и молодого Мейерхольда, как раз в том-то и состоит, как это «что-то» выявить в драматически правдивых, жизненно наглядных формах. Когда определяют Треплева только как «декадента», обычно игнорируют то, что не отсутствие признания, не художественный провал являются причиной его самоубийства. Как раз на фоне многих и разных жизненных итогов возникает опять — на этот раз уже совсем по-новому, с определенностью, не допускающей кривотолкований, — тема аллегории Треплева. Доктор Дорн — опять он, и опять не случайно — довершает композиционно, раскрывает до конца смысл философской аллегории Треплева, рассказывая о своем заграничном путешествии: «Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная». Треплев реплику Дорна не подхватывает, но ничего не возражает. Он не мечтает сейчас о «новых формах», он хочет писать просто, традиционно (хотя и не банально, то есть — содержательно ново). Следовательно, и сами-то ранние его замыслы вовсе не сводились к формальным новшествам. Они, эти ранние его замыслы, предполагали более широкую обобщенность, {142} чем это было свойственно современному искусству. Треплев хочет чего-то более широкого, обобщенного, чем изображение людей в пиджаках, пьющих чай и разговаривающих о погоде. Он хочет понять смысл существования этих обычных людей в пиджаках. И Мировая Душа в конечном счете оказывается вовсе не мистической абстракцией, но именно стремлением постичь логику поведения многочисленных людей в пиджаках, людей сегодняшних, жизнь которых радикально изменили городское существование, их «массовидность», законы буржуазной «цивилизации». Сознание «толпы», «массы», не сводящееся к механической, арифметической сумме единичных сознаний, очевидным образом и есть то, что подразумевается под «Мировой Душой» и в первом, и в последнем актах «Чайки».

Стремление постичь современного человека — основное, что сближает Треплева с автором «Чайки». Разумеется, в общую концепцию пьесы входят и судьбы Заречной, Тригорина, Аркадиной и всех прочих героев пьесы Однако разбор этой концепции не может быть здесь задачей, важно понять, что влечет молодого Мейерхольда к чеховскому герою и к самому Чехову. Эта философская тема органически связана с состоянием современного искусства. Она должна помочь пониманию того, как и почему чеховский герой в сознании Мейерхольда и его современников становится в своем роде прообразом или даже символом его собственной судьбы в искусстве.

Чехов выделил молодого Мейерхольда из круга актеров вновь возникавшего театра благодаря его резко выраженному интеллектуализму; он охотно переписывался с молодым актером, давал ему советы в связи с его творческой работой. Чрезвычайно существенно иметь в виду то, что советы Чехова, чисто литературного плана, могли и должны были оказать огромное воздействие на начинавшего свой сценический путь художника.

Из явлений современной драматургии Чехов в особенности интересовался творчеством Гауптмана[[234]](#footnote-235). И когда Художественный театр задумал поставить «Одиноких», роль Иоганнеса Фокерата, естественно, досталась Мейерхольду. Столь же естественным было и то, что Мейерхольд обратился по ходу работы над ролью за советом к Чехову. Ответ писателя по этому поводу представляет собой единственное сохранившееся письмо Чехова к Мейерхольду, притом сохранилось оно именно в публикации самого Мейерхольда. Анализируя роль Иоганнеса, Чехов больше всего настаивает на том, что речь идет о типическом человеке современности, об особенностях психологии и поведения, характерных для сегодняшней жизни. Чехов пишет:

«… в настоящее время почти каждый культурный человек, даже самый здоровый, нигде не испытывает такого раздражения, как у себя дома, в своей родной семье, ибо разлад между настоящим и прошлым чувствуется прежде всего в семье». Чехов предостерегает актера от преувеличенного внимания к неврастеничности характера героя: «Теперь о нервности. Не следует подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее, именно одинокости, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации. Дайте одинокого человека, нервность же покажите постольку, поскольку она указана самим текстом».

{143} По Чехову, Иоганнес прежде всего одинок. Одиночество же героя истолковывается социально, как признак времени, его особенностей; важнее всего для Чехова то, что болезненность поведения героя — не единичное, чисто индивидуальное, частное явление: «Не трактуйте эту нервность, как частное явление…»[[235]](#footnote-236) Главное в этом замечательном письме то, что частные драматические коллизии, индивидуальные особенности личности героя связываются с временем, с особенностями исторического периода. Отсюда и следует кажущаяся на первый взгляд парадоксом трактовка героя неврастенического типа как здорового в особом смысле человека: болен не герой, а время. Без особых усилий и без всяких натяжек можно эту концепцию гауптмановского героя распространить на Треплева. Становится ясным, в каком направлении прежде всего воздействовал на Мейерхольда Чехов, почему он был для молодого художника «богом». Мейерхольду «повезло» в том смысле, что, идя в театр от литературы, он на первом же этапе своего пути встретил писателя-современника, глубоко и точно истолковавшего темы, казавшиеся Мейерхольду наиболее важными для современности, для достойного начала его собственного пути в искусстве.

Способы сценического воплощения Чехова, как известно, были найдены и К. С. Станиславским непосредственно в процессе работы над «Чайкой». Великий основоположник современного русского театра искал новых путей ощупью и воздействия драматурга-новатора до осуществления чеховского репертуара не испытал. Крупнейшей удачей театральной жизни Мейерхольда было то, что первые шаги на профессиональной сцене он делал под его руководством. Обучавшийся в театральной школе у Немировича-Данченко Мейерхольд, при всей своей самостоятельности и строптивости, испытывает сильнейшее воздействие Станиславского и фактически становится его учеником. Еще будучи студентом и знакомясь с театральной Москвой, Мейерхольд высоко оценивает виденные им спектакли руководимого Станиславским коллектива.

Но настоящая увлеченность режиссерской работой Станиславского приходит только с началом работы Художественного театра. Уже планировка Станиславским первого спектакля — «Царя Федора Иоанновича» — вызывает восторженную оценку Мейерхольда. Интерес к выделенным Мейерхольдом сценам — «Палата в царском тереме» и «Сад Шуйского» — можно было бы истолковать как пробуждение специфического режиссерского видения. Однако оба особо заинтересовавшие Мейерхольда эпизода волновали также и зрителей вплоть до конца долгой сценической жизни спектакля. Воздействовала в них отнюдь не самодовлеющая изобретательность {144} режиссера, но жизненность. Дальнейшее развитие Мейерхольда показывает, что и он оценил в Станиславском, усваивал от него в первую очередь не необычное режиссерское построение спектакля, но жизненную, внутреннюю, духовную правдивость.

В особенности это относится к начальной поре. О том, что дело обстоит так — свидетельствует сам Мейерхольд. В ту же начальную пору он находит у Станиславского, наряду с огромными достоинствами, также и «очень большой и неприятный для артистов недостаток — это навязывание своего тона и толкования роли. Такое навязывание терпимо в роли, требующей исключительно техники, как, например, роль принца Арагонского, но недопустимо в роли внутренней, требующей психологического анализа и непременного переживания, как роль Федора»[[236]](#footnote-237). Мейерхольд оспаривает в работе Станиславского именно специфически режиссерскую ее сторону — жесткое проведение единой концепции спектакля, даже вопреки возможным и иным, чем у режиссера, толкованиям отдельных актерских образов. Молодой Мейерхольд учится у Станиславского в первую очередь жизненно правдивому внутреннему обоснованию роли. Примечательно здесь еще и то, что образ принца Арагонского в «Венецианском купце» был исключительной удачей Мейерхольда-актера, причем удачей, предвосхищавшей будущего мастера сценического гротеска. Следовательно, в начальную пору дело обстоит совершенно обратным образом, чем мог бы себе представить человек, знающий последующий творческий путь Станиславского и Мейерхольда. Гротесково-обостренное режиссерское построение единичного образа (в данном случае — принца Арагонского) кажется Мейерхольду приемлемым только в этом специфическом случае и совершенно неприемлемым как норма. Все его симпатии на стороне иного подхода, иного типа построения: решения образа изнутри, путем «психологического анализа и непременного переживания». Парадоксальность ситуации усугубляется еще тем, что роль царя Федора, требующую для молодого Мейерхольда, бесспорно, «психологического анализа и непременного переживания», Мейерхольд-актер готовит по настоянию Станиславского. Окончательный выбор И. М. Москвина в качестве исполнителя роли царя Федора, как известно, был решен твердым вмешательством Немировича-Данченко.

Мейерхольд проработал актером в Художественном театре четыре сезона, вплоть до реорганизации МХТ, осуществленной в 1902 году. Непосредственной причиной его ухода была сама эта реорганизация, при которой он не был включен (наряду с группой других актеров) в число пайщиков. В чисто художественном отношении нет никаких данных о расхождении молодого актера с основной для театра линией. Более {145} того, последовавшая затем работа Мейерхольда в провинции в качестве режиссера и актера проходит под знаком Чехова и Станиславского — по крайней мере, на первых порах. Дополнительной внутренней причиной ухода из МХТ, наряду с нанесенной ему незаслуженной обидой, мог послужить для Мейерхольда недостаточный успех в качестве актера.

Основным моментом, определявшим актерское лицо Мейерхольда периода работы в МХТ, был чеховский репертуар — Треплев и Тузенбах, затем — гауптмановский Фокерат, подготовленный по указаниям Чехова. Новейший исследователь отношений Мейерхольда и Чехова, Э. Полоцкая, справедливо утверждает, что поскольку Чехов в своей оценке спектакля «Чайка» не включил образ Треплева в число вопиющих и отталкивающих недостатков спектакля, то это означает фактическое приятие актерской работы Мейерхольда: «Чехов, возмущавшийся исполнением ролей Нины Заречной и Тригорина, не умолчал бы и об исполнении третьего основного героя пьесы, если б оно его не удовлетворяло»[[237]](#footnote-238). Артистическая судьба Роксановой достаточно красноречиво свидетельствует о том, что Чехов в восприятии искусства отнюдь не был прекраснодушным добрячком. Черты неадекватности с образом из драмы отмечены в поздней, итоговой оценке историка МХТ Н. Е. Эфроса: «… Треплев, изглоданный непризнанностью, стоял впереди Треплева лирически скорбного…»[[238]](#footnote-239) Оценки современников, близкие к этой, сопровождали в особенности исполнение Мейерхольдом роли Иоганнеса Фокерата; суть их сводится к сухости, чрезмерно резкой определенности сценического рисунка, иногда — к патологичности. Патологичность связывалась с присущим будто бы Станиславскому влечением к натурализму. На этом основании позднее имели место попытки противопоставления Чехова, Станиславского и Мейерхольда по линии закономерной и незакономерной условности, реализма и натурализма и т. д.

Вопрос об отношениях трех великих деятелей русского искусства вообще чрезвычайно сложен, с одной стороны, и запутан — с другой. Запутан он, между прочим, и потому, что сами Станиславский и Мейерхольд позднее вступали в отношения борьбы, и по ходу ее пользовались в своих программно-теоретических выступлениях терминами «натурализм», «условный театр» и т. д. Подобная терминология в особенности характерна для Мейерхольда. Но реальное содержание, которое стоит за этими словами, далеко не адекватно терминологии, и, во всяком случае, никак ею не исчерпывается. Художественные системы Чехова, Станиславского и Мейерхольда восходят к одному реальному источнику — {146} сплетению исторических противоречий русской жизни конца XIX – начала XX века. Эти системы тесно сплетены между собой, взаимосвязаны, существуют в едином комплексе как ступени единого исторического художественного развития. И поэтому не следует ограничиваться констатацией фактов расхождения, несовпадения оценок той или иной проблемы, художественной ситуации, но необходимо искать объяснений внутренней логики этих расхождений, а также и связывающего изнутри эти различия единства проблематики, единства внутренних противоречий в общем развитии искусства.

В годы работы в провинции (на юге России, сначала в Херсоне, затем в Тифлисе) Мейерхольд выступает уже в качестве и актера, и режиссера, притом режиссерская деятельность постепенно начинает доминировать. Следует отметить, однако, любопытную деталь: еще в 1904 году Мейерхольд отвечает отказом на предложение Комиссаржевской работать в ее театре и в письме к Чехову объясняет, что он не хочет быть только режиссером, так как «актерская работа куда интереснее», сама же режиссура интересует его лишь «постольку, поскольку… она помогает совершенствоваться моей артистической личности»[[239]](#footnote-240). Работа Мейерхольда-режиссера сначала полностью идет в русле принципов молодого Художественного театра, затем постепенно, в связи с проникновением в репертуар символистской драматургии (Метерлинк, Пшибышевский, Шницлер и т. д.) появляются символистско-аллегорические приемы в режиссуре Мейерхольда. Осознанный отход от ранних творческих установок Станиславского формулируется Мейерхольдом в письме к Чехову на материале анализа «Вишневого сада». Для Мейерхольда оказывается неприемлемым способ постановки «Вишневого сада» Станиславским — он сам только что поставил последнюю пьесу Чехова. На основе своей интерпретации он решительно отводит интерпретацию Художественного театра. Мейерхольд выступает теперь уже как самостоятельный творец-художник: и тон, и содержание этого последнего письма к Чехову резко отличны от предшествующих писем. Показательно, что это осознанное расхождение со Станиславским происходит на материале пьесы Чехова. Однако тут же дается лапидарная недвусмысленная оценка актерской работы учителя в спектакле: «Великолепны: Москвин и Станиславский».

Полнейшим парадоксом для любителей механических противопоставлений является исход всей этой ситуации. Через год, весной 1905 года, Станиславский и Мейерхольд сходятся на совместной работе в задуманном Станиславским новом театральном мероприятии — студии на Поварской. Работа студии была недолгой, итоги ее деятельности широкой публике не были показаны. Эта работа не случайно соединила {147} вновь вместе Станиславского и Мейерхольда, столь же не случайно, разумеется, их последующее расхождение. Деятельность студии оказалась новым поворотным пунктом, выявившим целый узел внутренних противоречий и необходимость новых поисков и для Станиславского и для Мейерхольда.

Обосновывая свое новое расхождение со Станиславским, Мейерхольд во многом опирается на Чехова; переходя в последующей практике к драматургии символистов в качестве основной литературной опоры для своих театральных исканий, Мейерхольд сначала пытается установить связь между драматургией Чехова и символизмом, затем отчетливо осознает свое расхождение с Чеховым и его творческие причины. Одновременно ведется полемика со Станиславским. И Станиславский и Чехов воспринимаются в едином творческом узле-комплексе.

Оценивая чеховские спектакли МХТ, Мейерхольд четко разделяет два различных или даже противоположных плана их осуществления. Практика режиссуры МХТ, с его точки зрения, начинается с перенесения на русскую сцену принципов мейнингенцев, которые Мейерхольд считает полностью натуралистическими; в целом и основная осознанная тенденция осуществления чеховского репертуара в МХТ должна быть сочтена, по Мейерхольду, натуралистической: «… Режиссер-натуралист, углубляя свой анализ в отдельные части произведения, не видит картины *целого*, а увлекаясь филигранной работой — отделкой каких-нибудь сцен, представляющих благодарный материал творческой фантазии его, как перл “характерности”, впадает в нарушение равновесия, гармонии целого»[[240]](#footnote-241). Такая обобщенная оценка ведущей линии режиссуры Станиславского, и в большой степени мейнингенцев, является односторонней, упускающей из виду основную цель, которую ставили себе и Станиславский и мейнингенцы, — жизненную правдивость именно в целостности спектакля. Как раз последовательное осуществление целостности спектакля в виде естественного протекания жизни стало художественным открытием мейнингенцев; это открытие было бесконечно углублено, заново переосмыслено, радикально переработано Станиславским. Опираясь на опыт классической литературы XIX века, Станиславский отчасти уже в спектаклях «Общества любителей искусства и литературы», а затем в полной мере в первых же спектаклях МХТ, начиная с гениальной режиссуры «Царя Федора Иоанновича», правдивое воспроизведение жизненного потока превращает, вместе с тем, в правдивое воспроизведение сложных душевных отношений героев {148} пьесы. Натурализм был не *предпосылкой, задачей* режиссера, но неизбежным *последствием* стихийно найденного, не до конца рационально осознанного, сложного целостного рисунка душевных отношений, являющегося подлинным материалом и подлинной задачей режиссера в спектаклях Станиславского. Дело, однако, не в том, чтобы уличать Мейерхольда в одностороннем понимании принципов режиссуры Станиславского, но в том, чтобы проникнуть во внутреннюю логику его исканий, неизбежно приводящую его к подобной односторонности.

Показательно при этом, что, борясь с мнимым «натурализмом», как *творческой целью* Станиславского, Мейерхольд опирается на Чехова. Он воспроизводит беседы Чехова с труппой МХТ. В ответ на сообщение одного из актеров, что в спектакле «Чайка» предположено воспроизвести за сценой кваканье лягушек, трещание стрекозы, лай собак, Чехов выказывает недовольство. В итоге весь этот эпизод обобщен в записи Мейерхольда так: «Да, но сцена, — говорит А. П., — требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию Жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего»[[241]](#footnote-242).

Рассмотрение отношений Чехова и Станиславского — вне границ нашей темы. Что же касается Мейерхольда, то зерно его собственных поисков тоже выходило за границы банальностей условной природы реалистического или романтического обобщения в искусстве; зафиксированные им в дневнике высказывания Чехова помогали понять односторонность поисков Станиславского, но отнюдь не мешали ему учиться у Станиславского и в раннюю пору и впоследствии. Его собственные поиски тоже были односторонними, но ведь в искусстве веще меньшей степени, чем в самой жизни, присутствуют идеальные герои, воплощающие всю полноту содержания, раз и навсегда решающие все загадки жизни и искусства, делающие ненужными дальнейшие поиски и находки, а также и неизбежные заблуждения.

Проблема условности искусства, в противовес натуралистическим излишествам в воспроизведении реального объекта, безусловно, имеет особенно важное, по сравнению с другими видами искусства, значение именно для театра, так как здесь наглядно выступает неизбежное соотношение натурального, естественного облика актера, живого человека, со столь же неизбежной и несомненной «условностью» драматического произведения и всех других компонентов театрального зрелища в том виде, как они исторически сложились к концу XIX – началу XX века. Однако ограничиваться только констатацией этого факта нельзя, следует постараться выявить более содержательное значение этого противоречия именно для данной эпохи. Прежде всего, обострение проблемы условности {149} и натуральности в эту пору вызвано практикой МХТ и режиссурой Станиславского. Воинственное отстаивание условности кажется простым контрастом к Станиславскому. А на деле — у самого Станиславского существовала и до МХТ, и в первых спектаклях нового театра линия поэтически-фантастического плана. У Мейерхольда, с другой стороны, и в эту пору и в последующем были спектакли спокойно-натурального типа, или куски, эпизоды в спектаклях иного плана, которые без всяких поправок могли быть перенесены в спектакли Станиславского. Кроме того, оправдание единичного образа изнутри опять-таки чаще всего присуще было спектаклям Мейерхольда до конца его работы. Упрощенное «сталкивание лбами» режиссера-натуралиста с режиссером условного театра при элементарно внимательном взгляде на произведения этих великих мастеров — немедленно терпит крушение. Остается одно — отказ от веры в магически-прямолинейную силу терминов, в то, что реальное содержание целиком покрывается словами «натурализм» и «условный театр». Наиболее существенным вопросом для всей ситуации является разная трактовка драматургии Чехова, говоря же шире — разное истолкование образа современного человека, его социальных и личных отношений, его места в обществе. Соответственно этому, наметился у Мейерхольда переход к другим драматургам. Следует сказать, что в интерпретации драматургии Чехова на сцене МХТ отнюдь не все для Мейерхольда являлось неприемлемым. Из цикла чеховских спектаклей МХТ он выделил спектакли «Чайка» и «Дядя Ваня» как театральные произведения, где возникала иная, не натуралистическая стилистика, от которой театр позже отклонился в сторону натурализма. Мейерхольд писал: «… Театр Чехова — второй лик Художественного театра, показавший власть *настроения* на сцене, создал *то*, без чего театр мейнингенцев давно бы погиб». «Ни мизансцены, ни сверчки, ни стук лошадиных копыт по мостику, — не это создавало *настроение*, а лишь исключительная музыкальность исполнителей, уловивших ритм чеховской поэзии…»[[242]](#footnote-243) Итак, музыкальность, ритмическая целостность построения характеризуют эту линию, приемлемую для Мейерхольда и совпадающую с подлинным замыслом Чехова. Согласно Мейерхольду, свойственную новой драме музыкальность уловила определенная группа деятелей Художественного театра под воздействием самого Чехова. Эта музыкальность не была выражена прямо, непосредственно в самом содержании, но была скрыта в особом тоне чеховских драм, «в ритме его языка». Проникнутость группы исполнителей этим новым тоном, ритмом, музыкальностью и обусловила успех первых двух чеховских спектаклей МХТ, возникновение «театра настроения».

{150} Формулируя проблемы технологически («ритм языка») и отчасти в духе привычной символистской фразеологии («Власть Тайны»), Мейерхольд ищет на ощупь реальные отличия содержания.

В конечном счете он приходит к прямым, скупым определениям реальной сути проблем. Уже преодолев в себе прямое воздействие Чехова, на перевале от 900‑х  к 1910‑м годам, в заметках, озаглавленных «Из записных книжек», Мейерхольд определяет поэтику Чехова-драматурга через проблему *героя*, обобщенного человеческого образа на сцене так: «“Индивидуальности” у Чехова расплываются в группу лиц без центра. Исчез герой»[[243]](#footnote-244). Драматургия Чехова здесь сопоставляется с наиболее высокими эпохами в развитии театра — с античной и шекспировской драмой: «Театром утерян хор. У древних греков героя окружала группа хора. И у Шекспира герой в центре кольца второстепенных “характеров”. Не совсем так, конечно, как у греков, а все-таки, быть может, в сонме второстепенных персонажей театра Шекспира, окружавших первостепенного героя, еще чуть дрожал отзвук греческого хора»[[244]](#footnote-245).

Тут, конечно, постановка вопроса совершенно не технологическая, формальная, но укрупненно-содержательная. «Герой» здесь — большая драматическая индивидуальность человека, не теряющаяся, не поглощаемая общественным коллективом, но занимающая в нем определенное действенное место, ответственная за движение, развитие не только драмы, но и исторической действительности. Мейерхольд и здесь не ставит в прямой форме вопроса об исторической действительности, но она непреложно подразумевается столь обобщенной постановкой основной проблемы поэтики большой драмы. Высокая пластическая индивидуальность героя трагедии, конечно, связана с определенной общественно-исторической структурой, позволяющей столь четко выявиться индивидуальности. Так трактовали пластическую индивидуальность греческого искусства и Шекспира Гегель и Маркс. Исчезновение героя, пластической индивидуальности означает иную, более общественно-разветвленную, раздробившуюся историческую структуру. Сопоставляя греков, Шекспира и Чехова, Мейерхольд пишет: «В центре герой — и там и тут. Этот центр совсем исчезает у Чехова»[[245]](#footnote-246). Вместо определенной пластической индивидуальности героя, занимающей главное место в целостности драмы, у Чехова, появляется группа лиц, их сложные, запутанные взаимоотношения, и они-то и занимают место центрального героя, индивидуальности, «характера». «Группа лиц без центра» заменяет «расплывшуюся {151} индивидуальность». Это «узловое» раздумье зрелого Мейерхольда нужно для верного понимания хода его предыдущих исканий. «Театр настроения», который Мейерхольд противопоставляет натуралистическому театру, конечно, и есть сценическое отображение этого сложного клубка, сгустка, комплекса человеческих отношений, где все не только «недоговорено», но и не может быть прямо «договорено» по самой логике вещей. «Власть Тайны» — это не только художественная недоговоренность, но и та сложность и запутанность внутренних отношений людей, которая не может быть отчетливо выявлена посредством театра «характеров» и «типов». «Характеры-типы» и «индивидуальность», «герой» — для Мейерхольда совсем разные вещи. Отсюда — аналогии, которые Мейерхольд проводит между Чеховым и Метерлинком и вообще «новой драмой».

Переходя к Метерлинку, Мейерхольд не только не воспринимает Метерлинка как нечто противоположное Чехову, но, напротив, свой собственный ход ощущает закономерным, цельным и последовательным. «В драме Чехова “Вишневый сад”, как в драмах Метерлинка, есть герой, не видимый на сцене, но он ощущается всякий раз, когда занавес опускается. Когда опускался занавес Московского Художественного театра на спектакле “Вишневого сада”, присутствие такого героя на сцене не ощущалось. В памяти оставались типы. Для Чехова люди “Вишневого сада” — средство, а не сущность. Но в Художественном театре люди стали сущностью, и лирико-мистическая сторона “Вишневого сада” осталась невыявленной»[[246]](#footnote-247). В письме к Чехову, сопоставляя свой спектакль с отвергаемым им спектаклем МХТ, Мейерхольд дает истолкование «Вишневого сада» в духе «новой драмы», притом совершенно основательно ставит драму Чехова *впереди* аналогичной западной драмы как высочайшее достижение современного драматического искусства:

Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого топотания — вот это топотание нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас:

«Вишневый сад» продан. Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца… Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бессилен сказать точнее. Вы несравнимы в вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придется учиться у Вас[[247]](#footnote-248).

Конечно, Мейерхольд до своего самоопределения в символистских кругах столиц оценивает Чехова выше, чем в последующем, однако, важнее всего то, что реальная основа его {152} мысли остается, сохраняется во всех его последующих высказываниях.

Отсюда — большое значение аналогий и сходств, в кругу которых движется творческая мысль художника. И в статье «О театре» Мейерхольд дает «музыкальный» анализ третьего акта «Вишневого сада», совпадающий с тем, что говорится в 1904 году в письме к Чехову. Анализ этот строится на контрастном звучании тем «человека» и «рока»; далее, драматургия Метерлинка сопоставляется с античной трагедией и на этой основе делается вывод о необходимости «Неподвижного театра», то есть театра «героя» (но не «типов» и «характеров»). «Если нет движения в развитии сюжета, если вся трагедия построена на взаимоотношении Рока и Человека, нужен Неподвижный театр и в смысле его неподвижной техники, которая рассматривает движение, как пластическую музыку, как внешний рисунок внутреннего переживания…»[[248]](#footnote-249) Анализ «Вишневого сада» совпадает и с анализом Метерлинка, и с анализом греческой трагедии; везде «внутреннее переживание» противостоит внешнему жизнеподобию натурализма, тушащего, заслоняющего ненужными подробностями именно это «внутреннее переживание». Поскольку целостность драмы возникает из целостности «внутреннего переживания», единого, комплексного восприятия всех героев, то в единстве существуют и «рок», и «неподвижный» герой, человек. «Рок», то есть единая, надличная закономерность отношений персонажей, вырастает из «группы лиц», воспринимаемых «комплексно». Это же музыкальное единство пьесы порождает и «неподвижного» героя, тесно связанного с «роком» или «группой лиц», воспринимаемых в «музыкальном» единстве. «Условный» и «Неподвижный» театр возникает у Мейерхольда не в противопоставлениях, а в развитии и в переосмыслении «музыкальной» целостности чеховской драмы.

Наиболее программным определением Мейерхольда своего направления в искусстве театра в 1900‑е годы является формулировка «Условный театр». Но гораздо более важной, перспективной с точки зрения будущего движения представляется идея «Театра Синтезов», противостоящего «Театру Типов»[[249]](#footnote-250). Это более широкое, общее определение, непосредственно связанное с концепцией человеческого образа на сцене. Поиски героя трагедийного типа прямо упираются в обобщенный, цельный, синтетический подход к человеку в искусстве театра. Синтетический подход к человеку характерен для поисков Мейерхольда; он заставляет его пересмотреть воплощение литературного произведения в спектакле, вынуждает по-новому решать все элементы театрального представления. В качестве переходной рабочей формулы по-новому решаемой {153} проблемы целостности спектакля Мейерхольд выдвигает принцип стилизации. Реальное содержание мейерхольдовских поисков, плодотворных для дальнейшего развития театра, осуществляется на материале «новой драмы» и теоретически оформляется под воздействием (говоря точнее — с несомненным использованием) трудов основных деятелей символистской школы. Здесь нет возможности подробного рассмотрения реальных соотношений между тем содержанием, которое вкладывается в те или иные конкретные темы символистскими теоретиками, с одной стороны, и Мейерхольдом, с другой. Следует только подчеркнуть, что было бы ошибкой полное отождествление этих двух далеко не всегда совпадающих рядов теоретических обобщений, и что там и тут, разумеется, следует отделять временное и ложное от тех реальных проблем, которые подсказываются движением исторического времени.

Мейерхольд определяет принцип «стилизации» следующим образом: «“Стилизовать” эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения»[[250]](#footnote-251). Проще всего отмахнуться от реальных проблем искусства данной эпохи, вменив в вину Мейерхольду неточность термина «стилизация», вызывающего в памяти определенный цикл явлений той эпохи в литературе, живописи и т. д. Плодотворнее попытаться найти глубокую и важную потребность времени. «Синтез данной эпохи» в существе своем противостоит «стилизации» в том смысле, как мы ее привыкли понимать сегодня — в виде воспроизведения именно *внешних* черт эпохи, притом воспроизведения их под знаком «эстетического любования». Мейерхольд говорит не столько о стилизации, сколько о *стиле*; притом, прямо формулируя вопрос о стиле, он опять-таки подчеркивает скрытые внутренние идейно-духовные особенности явления искусства, но не внешнюю его оболочку. Именно поэтому «Театр Синтезов» — более глубокое и правомерное определение, чем «условный театр». Условен всякий театр, в том числе и театр, избегающий синтетического подхода.

Мейерхольд отвергает идею Вагнера о «синтезе искусств»; он не считает возможным, скажем, в искусстве театра полное слияние деятельности декоратора, музыканта, актера и других, он находит более реальной и даже неизбежной «дисгармонию» в их работе. Мейерхольдовская идея синтетического театра не означает механического слияния разных видов искусства. Она предполагает обобщенный, цельный, трагедийный подход к *образу героя* на сцене. Суть тут в подходе к творчеству, но не во внешнем слиянии элементов. Отсюда — {154} главным лицом в театре для Мейерхольда является актер. Из этого не следует, что в театре не должны использоваться достижения живописи, музыки и т. д. Напротив, именно Мейерхольд добивается, в конечном счете, нового подхода к сценической архитектуре, нового места живописи на сцене, нового значения музыкального начала для спектакля и т. д. Все эти компоненты театрального зрелища должны быть подчинены трагедийному человеческому образу — и только в этом смысле и в этом отношении дальнейшие поиски Мейерхольда будут направлены в сторону «Театра Синтезов». Постоянное выделение в человеческом образе трагедийно-синтетических начал включает творчество Мейерхольда в общее русло художественной традиции Достоевского, характерное для эпохи, для исторического периода, когда происходило становление режиссера.

## 2

По поводу работы Театра-студии на Поварской Мейерхольд писал: «… Этот первый Театр исканий, на мой взгляд, очень близко подошел к идеальному Условному театру…»[[251]](#footnote-252) Из более конкретных его описаний работы студии видно, что Мейерхольд сам искал и находил, более или менее осознанно пытался утвердить синтетические, обобщающие принципы создания *образа* эпохи, воплощенной в пьесе, и поэтически претворенного *замысла драматурга*, но не жизнеподобного воспроизведения самой действительности, безотносительной к ее уже существующему в литературном произведении — драме — художественному воплощению.

Сами же описания работ студии Мейерхольдом, как всегда, технологичны, и из них можно понять, что поиски шли в направлении создания *образа* спектакля. Так, Мейерхольд дает следующее описание работы над пьесой Гауптмана «Шлюк и Яу»: «В третьей картине условность приема доведена до высшего предела. Настроение праздности и затейливости выражено рядом боскетных беседок наподобие корзин, которые тянутся по авансцене… Кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декорации и вместе с ней выражают одну живописную задачу: перламутровую симфонию, обаяние картин К. А. Сомова. До поднятия занавеса — дуэт в стиле XVIII века. Поднимается занавес. В каждой беседке-корзине сидят: в средней Зидзелиль, по бокам — придворные дамы. Все вышивают одну и ту же широкую ленту иглами из слоновой кости… Музыкально-ритмичны: движения, линии, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов»[[252]](#footnote-253). В мизансценах «Царя Федора Иоанновича» {155} на сцене МХТ молодого Мейерхольда восхищало жизнеподобное воспроизведение действительности России XVI века; это было борьбой с омертвевшей условностью домхатовской сцены, и только пройдя через эту школу жизненности, можно было идти дальше — к условности и жизненности поэтической. Синтетический образ XVIII века, рисуемый Мейерхольдом в его описании студийной работы, в данном случае — новая крайность, но крайность неизбежная именно на пути к поэтической жизненности. Важно ощущать здесь плодотворность конечной цели. Крайность происходит оттого, что итог не задан, а только ищется.

В чисто технологическом плане, может быть, наиболее остро эта крайность возникает перед Мейерхольдом в эпоху студии на Поварской в поисках живописного образа спектакля. Крупные художники, С. Ю. Судейкин и Н. Н. Сапунов, привлеченные к работе студии, заняты чисто живописными задачами и отвергают жизнеподобный (на деле — во многом мертво-условный) макет будущего декоративного оформления спектакля. Колоритна мейерхольдовская формулировка в описании этого важного (хотя опять же доведенного до неизбежной крайности) шага: «Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты…»[[253]](#footnote-254) Пройдет еще много времени, разнообразных поисков, прежде чем русский театр вернется к макету — к новому макету, в который органически может быть вписано трехмерное тело актера и одновременно — в поэтической форме выражен идейный замысел драматурга и режиссера. Неизбежно на первом этапе такого движения театрального искусства осознание только живописной задачи; лишь пройдя через односторонне живописные задачи, осознав неудовлетворительность их для сценического представления, можно заново вернуться к макету. Только в этот момент может стать ясно, что начальным пунктом всего движения опять-таки был тот же «Царь Федор Иоаннович». Не случайно начинающего Мейерхольда восхищала сцена сада Шуйского, решенная пространственно-объемно, то есть жизненно; а так как эта жизненность выражалась в основном жизнеподобно, то органически требовался тот шаг к односторонней живописности, о котором повествует Мейерхольд.

Наиболее принципиальное значение из работ студии имела постановка «Смерти Тентажиля» Метерлинка. Здесь нашло себе место на первых этапах создания спектакля наиболее органическое сочетание по-новому решаемого обобщенного человеческого образа — лирически освещаемых героев в соотношении их с «Роком» — с новыми принципами постановки в духе «Условного театра». Лирическая атмосфера «внутреннего действия» была найдена на репетициях, пока спектакль {156} разыгрывался «в сукнах». При перенесении на сцену, очевидно, эта лирическая атмосфера разрушалась, поскольку и художники-оформители и сам режиссер искали на ощупь, не нашли сколько-нибудь художественно убедительных соответствий, внутреннего единства принципов игры с принципами общего сценически-постановочного решения спектакля. Самым слабым местом деятельности студии в целом были недостаточно подготовленные актеры — как в общем профессиональном смысле, так и в смысле требуемой здесь несколько иной, чем в обычном театре психологического типа, техники игры.

Сохранилось описание спектакля близким к студии В. Брюсовым, где именно игра актеров толкуется как наиболее уязвимое место спектакля: «Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсти и волнения, как они выражаются в жизни». Понятно, что здесь стремление увидеть новую тему, воплощенную в новой сценической технике, сочетается с отрицанием ее жизненной основы. У самого Мейерхольда, ученика Станиславского, все это обстояло несколько иначе. Однако далее Брюсов говорит и просто об элементарной профессиональной слабости актерской игры: «Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра и тотчас было видно, что играют плохие актеры, без истинной школы и без всякого темперамента». Брюсов отмечает и контрастные несоответствия в самой постановке, в оформлении, свидетельствующие о половинчатости, о том, что законченно новая стилистика еще не была найдена: «Декоративная обстановка была условной, но в подробностях резко реалистична. Комнаты без потолка были просто комнатами в разрушенных зданиях…»[[254]](#footnote-255)

Такого рода внешние несоответствия, и в особенности разрыв между возможностями актеров и замыслами режиссера, надолго еще останутся характерными чертами всей режиссерской деятельности Мейерхольда дореволюционного периода и будут приводить его ко все новым и новым коллизиям.

Театр-студия своих открытых спектаклей не показала. Закрытие ее, в первую очередь, обусловливалось тревожной обстановкой в стране, связанной с событиями первой русской революции. Естественно, что здесь сыграла свою роль также и творческая неясность позиций самого Мейерхольда на данном этапе его развития.

После закрытия студии Мейерхольд пытается продолжить ее деятельность с новыми людьми, обосноваться в столицах, трезво понимая, что его опыты могут быть по-настоящему развернуты в крупных культурных центрах тогдашней России. Вначале он ищет, совместно с В. Я. Брюсовым, возможностей организации в Москве нового театра символистского типа; после краха этих попыток он едет в Петербург. Здесь он устанавливает гораздо более органичные для себя связи с Вяч. Ивановым и Г. Чулковым. Совместно с этими символистскими {157} деятелями, пытающимися в то время сплотить группировку «мистических анархистов», Мейерхольд стремится организовать театр «Факелы». Театра не получилось, Мейерхольду приходится искать себе пристанища; ехать в провинцию на постоянную работу он уже не хочет. Возобновляется на некоторое время деятельность «Товарищества Новой драмы» — весной 1906 года в Тифлисе, затем, летом того же года, в Полтаве. Условия и там и тут были отчасти заманчивы — были удобные сценические площадки во вновь отстроенных зданиях, позволявшие осуществлять экспериментальную работу. Как раз в это время Мейерхольд получает предложение от В. Ф. Комиссаржевской стать во главе ее нового театрального предприятия. К этому времени она решила круто изменить характер своей театральной деятельности, сблизившись с литераторами-символистами и живописцами новых направлений. В связи с работой в студии на Поварской и во вновь возникших тесных связях с группой Вяч. Иванова Мейерхольд казался наиболее подходящей фигурой для режиссуры в ее театре, резко изменявшем свое репертуарное направление.

Мейерхольд принял это предложение не без колебаний. В письме к жене от 2 марта 1906 года он пишет в связи с предложением Комиссаржевской: «… Театр этот не то, не то… Мне придется тратить много сил, волноваться, и результатов все-таки достичь нельзя»[[255]](#footnote-256). Уже в это время Мейерхольд отчетливо понимает, что систематическое экспериментирование, которое ему предстоит, едва ли возможно в частном профессиональном театре, существование которого зависит от текущего репертуара, имеющего кассовый успех. И в студийных спектаклях, и в спектаклях в Тифлисе и в Полтаве ему представляется наиболее слабым местом работа актеров, воспитанных совершенно иначе, чем это требовалось для театра экспериментального типа. Мейерхольду тогда казалось, что нужны две труппы — одна для текущего репертуара, другая — для новых опытов. Сейчас ясно, что нужна была студия. Именно так и отпочковывались от МХТ его знаменитые студии, создававшие новые направления в театральном искусстве. У Мейерхольда такой студии не было, не было и возможности ее создать в ближайшее время. Предложение Комиссаржевской Мейерхольд принимает в итоге для того, чтобы довершить непосредственно цикл исканий, который начал в Москве и Петербурге — так он и объясняет в цитированном только что письме свое согласие на работу у Комиссаржевской.

Режиссерская деятельность Мейерхольда в реорганизованном театре Комиссаржевской необычайно интенсивна. За полтора сезона (занявших немногим более года) Мейерхольд {158} ставит тринадцать спектаклей. Столь огромное количество спектаклей определяется условиями частной антрепризы, вынужденной материально основываться на кассовом успехе. Для самого Мейерхольда это было возможно только потому, что часть его постановок представляла собой новые варианты провинциальных работ. Имеет значение и смелое, безоглядное применение всего опыта Мейерхольда. Творческая интенсивность режиссера поразительна — скажем, на подготовку такого шедевра театрального искусства, как знаменитая постановка «Балаганчика», уходит всего десять репетиций. Однако необходимость кассового успеха (во многом зависевшего в те годы и от реакции прессы) на протяжении всего периода остается жестокой фатальной необходимостью, многое объясняющей во всех последующих событиях. На экспериментальные спектакли, осуществляемые с помощью блестящих художников, уходят большие средства; при кассовом их неуспехе издержки приходится компенсировать провинциальными гастролями Комиссаржевской со старым репертуаром. Все это создает нервозность, отличающую работу реорганизованного театра буквально с первых его шагов. Уже первый спектакль Мейерхольда в театре Комиссаржевской — постановка «Гедды Габлер» Ибсена — был встречен критикой резко неодобрительно, и эта первая неудача наложила отпечаток на всю последующую работу.

Для неудачи постановки «Гедды Габлер» существовали многообразные объективные основания. Прежде всего, по-видимому, права В. П. Веригина, актриса театра Комиссаржевской и одна из близких сотрудниц Мейерхольда со времен студии на Поварской, утверждая в своих воспоминаниях, что «в творческой сущности громадной артистки Комиссаржевской не было ни одной крупицы от Гедды Габлер»[[256]](#footnote-257). Свидетельство это важно, потому что оно исходит от человека, игравшего рядом с Комиссаржевской в течение всего этого важнейшего периода в истории сценической деятельности великой актрисы; речь идет о неких реальных особенностях таланта и нисколько не умаляет самый талант (если только не возвышает). Насколько может судить историк, не видевший актрису, характерной особенностью этого таланта была слитность общественных и личных устремлений и самой актрисы и ее героинь. Ибсен вообще был одним из центральных авторов Комиссаржевской, в его репертуаре она дала столь выдающиеся достижения, как образы Норы и Гильды из «Строителя Сольнеса». Однако специфической темой данной пьесы — «Гедды Габлер» — и ее центрального образа как раз является *раздельность* личных и общественных начал. Гедда Габлер стремится к «красоте», к преодолению буржуазной {159} прозы жизни. Преодолеть прозу жизни она не в состоянии, и дело тут не только и не столько в общественной структуре, сколько в самой Гедде: она человек не творческий. Смысл контрастной по отношению к Гедде фигуры Левборга состоит именно в том, что пассивное, «гедонистское», нетворческое отношение к красоте губительно и для жизни, и для творчества, и для красоты. Гедда — пустоцвет, разрушающий и жизнь, и творчество, и красоту, и чем более она к ним тянется, тем более убийственны для окружающих эти ее поползновения. Гениальность пьесы Ибсена как раз и состоит в «угадывании» этой, столь существенной для XX века, темы. Сила и обаяние творческой личности Комиссаржевской (насколько их можно представить себе ретроспективно) состоят как раз в невозможности членить и в жизни и в искусстве добро, творчество и красоту. При этом Комиссаржевская как художник и человек, очевидно, тоже представляла собой нерасторжимое единство. Гедда не только далека и недоступна Комиссаржевской как актрисе, она ей враждебна как тип человека. С другой стороны, Комиссаржевская-человек явно не желает и не может «перевоплощаться» в человеческий тип, враждебный ей опять-таки и как художнику и как человеку одновременно. Отсюда, очевидно, следует, что В. П. Веригина права, усматривая основной «просчет» спектакля в его центральном образе, в «выборе актрисы».

По-видимому, Ибсен был в данный переломный момент достаточно далек и от основных творческих устремлений Мейерхольда. Мейерхольд много ставил и играл Ибсена в провинции; можно поверить той же В. П. Веригиной (опять же — партнерше Мейерхольда-актера), что одним из крупнейших достижений Мейерхольда-актера был образ Освальда из «Привидений». Однако в данный период Мейерхольд был «одержим» структурными проблемами театра, проблемами, в которых нерасторжимо сливались содержательные и специфические художественные начала. Центром его размышлений был вопрос о качественном изменении человеческих отношений, становящихся в XX веке «комплексными». «Группа лиц» и место в ней «героя» — это одновременно вопрос и «содержания» и «формы». Через много десятилетий можно удивляться тому, что Мейерхольда столь неудержимо влечет к Метерлинку, самоочевидно слабому драматургу рядом с Ибсеном. Однако театральная хватка Ибсена, при всей ее изощренности, в то же время представляет собой больше довершение XIX века, чем век двадцатый. Именно драматургическая техника Ибсена традиционна, она связана с особенной и совершенной техникой французской «комнатной» буржуазной драмы. Вопрос техники тут особенно важен потому, что речь идет именно о структурных, то есть — одновременно и о технических и содержательных особенностях. Крепкий сюжет ибсеновских драм опирается на четко раздельные индивидуальности {160} героев — «раздельные» в Старом смысле, в Духе XIX века. Новое содержание у Ибсена существует в психологии героя, в «атмосферных» настроениях, во вторжении символики. Но «сюжет» и «герои», рядом с Чеховым, скажем, традиционны. Именно «группы лиц», нового драматургического качества, у Ибсена нет. После Чехова Ибсен мог представлять для Мейерхольда специфически театральный интерес только в частностях, но не в основном (повторяю еще раз — в структурном, то есть содержательном) построении драмы. Очевидно, поэтому Мейерхольд допустил огромный просчет художественного плана при общем решении спектакля. Пишущие о деятельности Мейерхольда в театре Комиссаржевской, когда речь идет о Гедде Габлер, обычно цитируют А. Р. Кугеля — с неодобрением, если это сторонники Мейерхольда, с восторгом, если это враги режиссера. Кугель, действительно, уловил основной недостаток постановки, ее наиболее уязвимое место, связанное с работой большого художника Н. Н. Сапунова, оформлявшего спектакль.

По-видимому, Сапунову, создававшему живописный облик спектакля в согласии с Мейерхольдом, в соответствии с образной поэтической наметкой, которую давал ему режиссер, так же, как и другим основным участникам постановки, был чужд реальный замысел драмы Ибсена. Тема «поисков красоты» Геддой была реализована в спектакле впрямую, в необычайно живописно-изощренном декоративном оформлении: так как режиссеру эта тема представлялась осенним увяданием, прекрасным осенним ущербом, то в живописи сцены и в сочетании красочных пятен костюмов господствовали холодные сине-голубые и золотисто-желтые тона. Богатство красочного колористического начала создавало впечатление торжественной царственной роскоши, окружающей Гедду. То, чего ищет Гедда — ищет и не находит, — впрямую реализовалось на сцене, как уже осуществленное. Тем самым из пьесы вынималась ее основная драматическая пружина: неотвратимая внутренняя логика крушения мечтаний Гедды, неосуществимость ее стремлений, скрытая в закономерностях ее внутренней жизни, в противоречиях ее личности. Художника, тем самым, интересовал целостный живописный образ спектакля, безотносительный к внутреннему драматизму центрального характера. Сам этот характер был, очевидно, чужд живописцу, как и режиссеру. Постановка самой проблемы целостного живописного образа спектакля, реализующего некую внутреннюю тему, была большим достижением художника и режиссера. Но поскольку эта внутренняя тема миновала реальную тему драматурга — неприятие спектакля публикой было неизбежно. К констатации этого факта — отсутствия внутренней драматической пружины в спектакле — и сводится оценка Кугеля, и в этом ее сила: «Там, где из мещанского уюта душа рвется в фантастический простор {161} красоты, он дал не мещанский комфорт, то есть показал достигнутым то, что надлежит достигнуть». Уничтожен, по А. Кугелю, реальный конфликт драмы, который состоит в столкновении Гедды с мещанством и мещанской «обстановкой». «В этакой-то атмосфере, среди сомовских гобеленов и царских оранжерей, Гедде бы жить да поживать! Куда же ей отсюда стремиться? Куда мчаться?»[[257]](#footnote-258) Оценка Кугеля в зерне содержит иную режиссерскую интерпретацию пьесы. Один из парадоксов эпохи — яростный противник режиссерского театра борется с ним его же средствами. Оспорить эту оценку опять-таки можно только одним способом: предложив иное, тоже динамическое, режиссерское решение драмы.

Кроме поисков целостного поэтического образа спектакля, в «Гедде Габлер» решались и более узкие технологические задачи, осуществленные в ибсеновском спектакле тоже весьма несовершенно и поэтому вызвавшие недоумение публики, неприятие критики. Примерно в то же время (как об этом свидетельствует Волков) Мейерхольд знакомится с художественными идеями немецкого театрального деятеля Георга Фукса. Мысли Фукса, имеющие форму законченной концепции архитектурной реорганизации современной сцены, произвели на него большое впечатление главным образом потому, что его собственные поиски новой организации сценического пространства поначалу, естественно, не вполне определенные, шли в том же направлении, что и у Фукса. Именно программная законченность реформы сцены у Фукса помогла кристаллизации, первоначальному оформлению мейерхольдовских исканий в области архитектоники сцены. Фукс предлагал отказаться от иллюзорной живописной перспективности новоевропейской сцены, чисто условной, далекой от реальной перспективы и не могущей органически сочетаться с трехмерным телом актера и практически трехмерным же пространством павильона, в границах которого протекает действие и организуются мизансцены. Реформа мейнингенцев, необыкновенно усиливших жизненное правдоподобие действия, обнажает до конца нереальность перспективы этой сцены, невозможность связать сколько-нибудь правдиво пространство заднего плана сцены, неизбежно нереальное, с передним планом, заполненным трехмерными телами актеров и трехмерными вещами натурального типа в оформлении и бутафории. Выход из этого положения, по Фуксу, состоит в том, что следует попросту освободиться от заднего плана сцены, заведомо не поддающегося никакому художественному освоению, кроме живописно-иллюзионистского двухмерно-перспективного. Остается, таким образом, передний план, тоже освобождаемый от дурной условности иллюзионизма, то есть от {162} рампы и кулис. Остается, следовательно, расширившийся просцениум. Если трансформировать еще зал, построив его амфитеатром, окружающим просцениум, то получится новое сценическое пространство, далекое от иллюзионистской условной коробки, предполагающей «четвертую стену». Это новое сценическое пространство близко к условиям античной сцены. Действие будет вдвинуто в зал и обозримо им с трех сторон в реальных пропорциях, не претендующих на иллюзионизм и подчиненных специфическому содержанию представления. При организации действия, в таком случае, оно должно быть подчинено музыкальному ритму, с одной стороны, и колористическому — с другой. Такое решение сценического пространства диктуется определенными общественно-содержательными задачами: оно имеет целью преодоление разобщения людей, царящего в обществе машинной цивилизации. Зритель сильнее втягивается в действие, происходящее в самом зале, естественнее проникается внутренним ритмом представления. Сам же этот ритм действия, в конечном счете, должен давать «катарсис», то есть духовное очищение, преодоление, в высоком смысле слова, драматических коллизий действительности в акте творчества и «сотворчества», которым делается более активно причастным зритель.

Мейерхольда в этой теории больше всего поразила и увлекла своей ясностью и стройностью технологическая сторона. Она во многом отвечала его собственным, не до конца осознанным, стремлениям, и в той или иной форме наметки Фукса оставались для Мейерхольда действенными до конца его сценического пути. В плане внутреннего обоснования этой сценической архитектоники у Мейерхольда были собственные основы, духовно более богатые и связанные в глубинах с большими традициями русской культуры. Непосредственно для этой эпохи, о которой у нас сейчас идет речь, гораздо более существенным для Мейерхольда было воздействие Вяч. Иванова и идей «мистического анархизма». Вяч. Иванов приходит к выводам о состоянии современного театра, близким к Фуксу, но он идет иным путем. Он гораздо острее ставит вопрос о положении личности в современном обществе, противоречия сознания для него теснее связаны с общим движением общества и культуры. Современный мир для него индивидуалистически расщеплен, это исключает широкие связи людей друг с другом, и это определяет антинародный характер буржуазной культуры. Вяч. Иванов проповедует близость новой эпохи «органической» культуры. Вне сомнения, это связано с острым ощущением катастрофичности русской общественной ситуации. Современная культура, по Вяч. Иванову, более действенно («теургически», как выражается Иванов) должна вторгаться в жизнь. Большую роль в этой связи играет театр. Согласно Вяч. Иванову, должно быть преодолено характерное для эпохи «уединения», «расщепления» {163} разделение сцены и зрительного зала. Сами зрители должны становиться участниками «хорового действа». Отсюда разрушение новоевропейской сценической коробки, новая роль «орхестры» («просцениума», по Фуксу или Мейерхольду), становящейся основным местом действия, которое, в конечном счете, должно выплескиваться в зал и слить актеров и зрителей в едином порыве «мифотворчества», религиозного действа-мистерии, одновременно являющегося «жизнетворчеством».

Мы видим, как близки эти идеи к построениям Фукса, и как они, в то же время, сложнее, больше связаны с философским наследием русской и европейской культуры. Острый анализ несовершенств современной культуры, связывание этих недостатков с общественными неустройствами (в широком плане) объясняют исходную «анархичность» этих построений, косвенное отражение в них «радикальных» устремлений русского общества. Выводы, общественная программа Вяч. Иванова утопичны, наивны. В конечном счете, они оказываются либерально-буржуазными. Общественные неустройства и ущербность буржуазной культуры предлагается лечить духовными средствами, деятельностью «самовоспитания» в театрализованных кружках и общинах, в культурных организациях, возрождающих «дионисические действа»; искать органику общественных связей и целостность личности следует в искусственно создаваемых «коллективах» единоверцев. «Анархизм» превращается в весьма причудливый эстетический либерализм.

У Мейерхольда, в известном смысле примыкавшего к «мистическим анархистам», радикализм и «анархизм» были гораздо более индивидуально пережиты. Под конкретные наблюдения и предложения Вяч. Иванова, как и Фукса, он подкладывает свое содержание, у него своя органическая логика развития, отличная от Вяч. Иванова, и иное общее истолкование современного репертуара, над которым он работает. Иными являются и непосредственные литературные истоки и связи. Современный репертуар он воспринимает в связях с Чеховым, с драматургической структурой, основывающейся на поэтике «группы лиц», ведущих действие, и «героя», выделяющегося из нее. Уничтожение границы между зрительным залом и сценой осмысливается Мейерхольдом именно с этой точки зрения. Современные люди, изображаемые на сцене, находятся в иных отношениях между собой, чем в прежнем репертуаре, и у них, естественно, иные отношения с залом. Размышления Мейерхольда сосредоточены на человеческом образе, а не на общефилософских и общекультурных соображениях. Вяч. Иванов в известной мере ощущается как соратник, поскольку его идеи относительно старого и нового театра в какой-то степени содействуют раскрытию человеческого образа на сцене в тех направлениях, {164} которые представляются Мейерхольду наиболее актуальными, содержащими глубинную правду о современном человеке. Сценическая коробка новоевропейского типа не содействует раскрытию новой структуры человеческих взаимоотношений, и поэтому ее следует преодолевать, трансформировать. Попытки сужения иллюзорно-перспективной сцены Мейерхольд предпринимал уже в полтавских спектаклях Товарищества Новой драмы, непосредственно перед театром Комиссаржевской.

Попытки были продолжены в неудачной «Гедде Габлер». Глубина сцены в этом спектакле была сужена до пяти аршин, при ширине в четырнадцать аршин. Практически это означало первоначальный несовершенный, половинчатый опыт испробования просцениума. Между тем, взаимоотношения действующих лиц в драме Ибсена подразумевают «нормальные» мизансцены в пределах современной буржуазной квартиры. Получалось как бы искусственное сужение «нормальной» комнаты, превращение ее в великолепную картину Сапунова, почему-то имеющую пятиаршинную глубину. Если же оценивать сапуновскую декорацию как «павильон», то комната становилась узким и длинным коридором, фронтально раскрытым зрителю и почему-то роскошно убранным живописью. Мизансцены Мейерхольд строил на колористическом ритме. Практически это означало, что совокупность действующих лиц драмы режиссер пытался решать как движение групп персонажей, как комплексы персонажей. Но именно этого-то и нет в драме Ибсена. Дело было не в «бессодержательности» режиссуры, но в бессознательной попытке всех участников спектакля навязать драме Ибсена несвойственное ей содержание. А. Блок, относившийся к работе режиссера в театре Комиссаржевской двойственно, в итоге — скорее отрицательно, в связи с собственной театральной программой, очень далекой от Мейерхольда, так прямо и писал, что «… Ибсен не был понят, или, по крайней мере, не был воплощен — ни художником, написавшим декорацию удивительно красивую, но не имеющую ничего общего с Ибсеном; ни режиссером, затруднившим движение актеров деревянной пластикой и узкой сценой; ни самими актерами, которые не поняли, что единственная трагедия Гедды — отсутствие трагедии и пустота мучительно прекрасной души, что гибель ее — законна»[[258]](#footnote-259). Основное, что выделено в работе режиссера с обычной для Блока точностью — «узкая сцена» и «деревянная пластика актеров», то есть сцена, мешающая актерам двигаться в предполагаемой Ибсеном «натуральной» комнате, и «комплексные» мизансцены, сводящие актеров в единообразную пластику, тогда как у Ибсена они существуют порознь.

{165} Примечательно, что те же критики (А. Кугель и А. Блок), наиболее точно сформулировавшие причины неуспеха «Гедды Габлер», в своих конкретных оценках большой удачи театра — спектакля «Сестра Беатриса» по пьесе Метерлинка, столь же точно определяют (именно в своих конкретных описательных оценках) особенности режиссерского решения этого спектакля, обусловившие его успех. А. Кугель много позднее вспоминал: «Были прекрасные картины — например, картина раздачи пресвятою девой милостыни нищим, причем декорация изображала раму. Неподвижная группа еле шевелящих губами людей надолго врезывалась в память»[[259]](#footnote-260). Критик кугелевского журнала, говоря о «Сестре Беатрисе», опять-таки особо выделяет «групповые», то есть невозможные без участия режиссера сцены: «Никогда не забудешь отдельных моментов в игре Комиссаржевской, сцену с нищими во втором действии, группу монахинь около умирающей Беатрисы в третьем»[[260]](#footnote-261).

Характерно, что в качестве образца удачного сценического решения режиссера выделяется групповая сцена, говоря по современному — «массовка». Указывается на статуарный, «неподвижный» характер мизансценировки, что опять-таки говорит о точном прочтении критиком театрального качества: определение «неподвижный» существенно входит в поэтику синтетического по своему типу театрального искусства Мейерхольда. Исключительное театральное чутье Кугеля улавливает соответствие режиссерского решения стилю драматурга. Слитность персонажей в данном случае не противоречит стилевому принципу драматурга, но именно соответствует ему: структура сценически воплощаемого произведения идентична сценическому решению. Особо важно здесь то, что такой принципиальный противник синтетических режиссерских решений, как Кугель, считает удачей именно смысловое решение сцены режиссером в духе «неподвижной» пластики. Еще более отчетливо это проступает в описании Блока, в ходе своего развития в эти годы становящегося все более противником театра Метерлинка. Блок тоже выделяет групповую сцену, и еще более определенно настаивает на смысловом наполнении этой групповой, синтетической мизансценировки: «Метерлинк, имеющий успех у публики — что это? Случайность, или что-то страшное? Точно эти случайные зрители почуяли веянье чуда, которым расцвела сцена, воплотив внезапно, нечаянно ремарку Метерлинка: “И вот среди восторженных хвалебных песнопений, вырывающихся со всех сторон, запружая толпою слишком узкую дверь, шатаясь на ступенях, появляются монахини, растерянные, подавленные, {166} с преображенными лицами, опьяненные радостью и сверхъестественным ужасом…” Пусть не было живых гирлянд, обвивающих тела, и цветов, вырастающих в руках, но, когда гибкие голубые монахини наполнили театр торжественным, вспыхивающим шепотом: “Чудо! Чудо! Чудо! Осанна! Осанна! Осанна!” — мы узнали высокое волнение; волновались о любви, о крыльях, о радости будущего. Было чувство великой благодарности за искры чудес, облетевшие зрительный зал»[[261]](#footnote-262).

Блок полагает, что воплощение смысла метерлинковского замысла, зафиксированного в ремарке, произошло «внезапно, нечаянно». За этим стоит особый подтекст. И печать, и сама Комиссаржевская спорили с Мейерхольдом, утверждавшим необязательность авторской ремарки для современного режиссера. Тем более ясно, что успех постановки объясняется соответствием ее замыслу автора.

Технологически спектакль осуществлялся в тех же принципах, что и «Гедда Габлер», и был еще более последователен в этом же направлении. Сцена была сужена, как и там, то есть режиссер упорно стремился осуществить игру на просцениуме, и точно так же идея просцениума не была освоена сколько-нибудь последовательно, до конца: действие не выходило в зал, и сцена оставалась сценой, только гораздо более узкой, чем обычно, без задних планов. Сам отказ от задних планов никак не оправдывался (а такое оправдание необходимо именно потому, что сцена оставалась все-таки сценой в прежнем смысле). К тому же, декоративная работа художника Судейкина оказалась неудачной, и даже в чисто живописном плане не шла ни в какое сравнение с безотносительной к Ибсену, но блистательной самой по себе живописью Сапунова. Вместе с тем, режиссер гораздо более откровенно строил мизансцены по законам пластики и живописи. Секрет успеха, который не могла не признать в той или иной степени критика, в целом недоброжелательная к режиссеру, состоял очевидным образом в несравненно большем соответствии авторским замыслам, в близости к литературному первоисточнику.

Однако работа режиссера отнюдь не сводилась к «умиранию в актере» или в литературном тексте. Поэтический образ спектакля не представлял механической суммы отдельных слагаемых, он существовал как своеобразное целостное идейно-художественное явление, не исчерпывающееся иллюстративными задачами. Показательно несколько более позднее объяснение самого режиссера с критиками, даже благожелательно настроенными к спектаклю, относительно его живописного решения. Положительно оценивавшие спектакль критики непроизвольно готовы были свести его идейно-живописную {167} сторону к «Цитатам» из великих живописцев прошлого, к иллюстрации некоей определенной эпохи близким живописным материалом. В примечаниях к своей книге «О театре» Мейерхольд счел необходимым специально остановиться на этом вопросе: «Но было бы ошибкой думать, что постановка имела в виду повторить колорит и положения кого-либо из художников этой эпохи. В рецензиях после постановки авторы их искали в ней отражения самых разнообразных художников, упоминали и Мемлинга, и Джотто, и Боттичелли и многих других. — В “Беатрисе” был заимствован только способ выражения старых мастеров; в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встречающихся в примитивах»[[262]](#footnote-263).

Из этого, разумеется, не следует, что удача режиссера обусловлена механическим «преодолением», полным отбрасыванием или неорганическим использованием как живописи, так и литературного произведения. Творческая трансформация в искусстве не предполагает полного отбрасывания источника, будь то литература, будь то живопись, и вместе с тем отнюдь не сводится к их воспроизведению. Особо сложно и противоречиво в данном случае обстоит дело с литературным первоисточником, с драмой Метерлинка. И в своей предшествующей и в последующей работе над Метерлинком Мейерхольд в лучшем случае имел частичный или эпизодический успех (как это было, скажем, в репетиционный период работы студии на Поварской над «Смертью Тентажиля») — чаще же он терпел поражение; и только в этом случае, в постановке «Сестры Беатрисы», он достиг полного и безусловного успеха…

В. П. Веригина говорит о «творческих прозрениях больших художников», то есть о художественном единении Комиссаржевской и Мейерхольда в процессе создания образа сестры Беатрисы. На деле, по-видимому, все обстояло сложнее. Для Комиссаржевской творческое единство «реального» и «идеального» в их драматически противоречивом сопряжении, очевидно, было художественной нормой, чем-то само собой разумеющимся, стихийно найденным в ее предшествующих исканиях. Для Мейерхольда в тот период — это еще предмет поисков на многообразных и кое в чем довольно извилистых путях. В группе персонажей из «хора» монахинь, нищих, странников, из обобщенного образа средневековья выделился резко индивидуальный, особенный трагический голос. Для Мейерхольда в какой-то степени это — неожиданность. Нет сомнения, тот обобщенный, высоко поэтический и трагически противоречивый образ средневековья, который он создавал в спектакле, помогал Комиссаржевской, был в какой-то степени единственно возможной сценической средой, в которой {168} только и мог возникнуть возвышенный образ страдающей женщины. Но сам обобщенный образ, его «коллективная» сторона занимали Мейерхольда больше, чем грани индивидуальные, чем внутренняя логика именно данного лица-персонажа.

Различие между Мейерхольдом и Комиссаржевской, по-видимому, именно в этом и состояло. В единой теме спектакля для Мейерхольда важнее всего была трагическая противоречивость в образе «группы лиц», в синтетическом образе средневекового «коллектива», для Комиссаржевской — драма страдающей индивидуальности в собственном смысле слова. Говорить об этом следует, чтобы вернее постичь последовавший затем острый конфликт между актрисой и режиссером. Далее, говорить об этом надо еще и потому, что часть современной критики искала разноречий в спектакле между актрисой и режиссером и находила их там, где реально их не существовало. Так, сегодня представляется односторонним и неточным то противопоставление Мейерхольда и Комиссаржевской, которое дано в одной из статей цикла «Заметки философа» А. В. Луначарским. Остро и талантливо анализируя спектакль «Сестры Беатрисы», А. В. Луначарский утверждал, что режиссер затушевывает в постановке драматизм, противоречивость основной темы: «… Все элементы истинного драматизма были по мере сил отброшены постановкой: живые картины, ритмическая речь на тему о жажде чуда и радость его осуществления, — вот что нам дали, проявив таким образом тенденцию: прочь от драмы к грезе, от ужаса к примирению». Примирение, затушевывание противоречий было свойственно тем символистским литературным источникам, которыми пользовался Мейерхольд, но отождествлять эти источники и работу режиссера оснований нет — Мейерхольд объективно стремился выявлять именно противоречия, но не «примирение». Сконструировав «примирение», Луначарский противопоставляет режиссуре те элементы противоречивости, которые он тонко и точно улавливает в работе Комиссаржевской: «Драматичен момент буйного протеста изможденной Беатрисы против той справедливости Небес, которую мы видим в живой жизни, и тут, несмотря на всю невыгоду положения, созданную и автором и режиссером, г‑жа Комиссаржевская вырвалась из всяких пут и схватила за сердце интонацией мятежа и неизбывной скорби»[[263]](#footnote-264). Конкретный анализ верен, хотя исходная посылка автора неточна: противоречивость, трагизм воплощаются Комиссаржевской в индивидуальном образе, что явно не входило в намерения режиссера, но должно было выявиться в целостном образе людей средневековья. Диссонансы, трагичность критик относит только за счет актрисы, что объективно неверно.

{169} Проблема индивидуального драматически противоречивого образа возникала перед Мейерхольдом. Можно думать, что образ Комиссаржевской — Беатрисы — один из важных внутренних толчков для возникновения подобных вопросов. Непосредственно же в режиссуре проблема новой личности на сцене и, соответственно, — проблема актерского образа встает перед ним в работе над блоковским «Балаганчиком». Именно в «Балаганчике» он приходит фактически к таким художественным решениям, которые отдаляют его и от Метерлинка, и от Вяч. Иванова, хотя еще и здесь свою рознь с этими авторами Мейерхольд не осознает.

В предисловии к своей книге «О театре» Мейерхольд писал: «На отношение мое к методам инсценировок особенно значительное влияние имели приемы, примененные мною при постановке двух пьесе: “Дон Жуана” Мольера и пантомимы А. Шницлера “Шарф Коломбины” в переделке Доктора Дапертутто. Первый толчок к определению путей моего искусства дан был, однако, счастливой выдумкой планов к чудесному “Балаганчику” А. Блока. Со времени постановок этих трех пьес основной заботой моей становится решение театральных вопросов, связанных с проблемой просцениума. Несмотря на то, что ни в одной из предлагаемых здесь статей тема о просцениуме не освещена всесторонне, читатель легко заметит, что к вопросу о просцениуме стянуты в этой книге все нити различных тем»[[264]](#footnote-265). Мейерхольд устанавливает здесь единство своего пути в петербургский период работы; следующие за режиссурой театра Комиссаржевской драматические постановки в Александринском театре и на частных сценах связаны с «Дон Жуаном» и «Шарфом Коломбины» — вплоть до «Маскарада». Начальной точкой этого единого пути объявляется «Балаганчик». Связующей сквозной нитью выделяется проблема, кажущаяся чисто технологической — проблема просцениума. Связь этой технологической проблемы с объективным духовным содержанием поисков Мейерхольда и должна выясниться при рассмотрении постановки «Балаганчика». Возникает вопрос, почему Мейерхольд «счастливую выдумку планов» в этом спектакле считает начальным пунктом своей самостоятельной режиссуры вообще? Ведь он ничего не говорит тут о своих предыдущих спектаклях и, следовательно, именно с этого спектакля ведет счет своим индивидуально своеобразным, характеризующим его как художника, режиссерским работам.

Попытки осуществления спектакля на просцениуме были уже в предыдущих работах Мейерхольда — в «Гедде Габлер» и «Сестре Беатрисе». Почему же Мейерхольд выделяет именно этот спектакль, или, говоря иначе, что же в нем принципиально нового? Ответ чисто технологического плана будет {170} таков: в «Гедде Габлер» и в «Сестре Беатрисе» просцениум еще не был освоен Мейерхольдом как игровая площадка по-новому трактуемого сценического пространства. Суженная сценическая площадка использовалась только для построения барельефных (или горельефных, если быть точнее) изображений. Актер не мог двигаться в этом узком пространстве, поэтому мизансцены тяготели к живописного типа пластике и композиции. Такое построение могло дать частную удачу в тех случаях, когда литературные образы были больше лирическими, чем драматическими, не нуждались в более многосторонней, «трехмерной» характеристике («Сестра Беатриса»). Там же, где требовалось более широкое жизненно-правдивое (в особых границах) истолкование («Гедда Габлер») — возникало несоответствие, предопределявшее неудачу. В «Балаганчике» сцена открывала новое — условное — трехмерное игровое пространство… В предыдущих спектаклях актер превращался в часть, деталь барельефа, говоря точнее — в деталь ожившей, приобретающей объемность, горельефность картины. В «Балаганчике» расположение актеров на сцене не было связано искусственно суженным пространством, их движения диктовались смысловым развитием спектакля. Вся сцена как бы превращалась в просцениум. В примечаниях к своей книге «О театре» Мейерхольд так описывает устройство сцены в спектакле: «Вся сцена по бокам и сзади завешена синего цвета холстами; это синее пространство служит фоном и оттеняет цвета декораций маленького “театрика”, построенного на сцене. “Театрик” имеет свои подмостки, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои порталы и падуги. Верхняя часть “театрика” не прикрыта традиционным “арлекином”, колосники со всеми веревками и проволоками у публики на виду; когда на маленьком театрике декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение»[[265]](#footnote-266). Мейерхольд особо акцентирует «театрализацию», разоблачение сценической иллюзии, «условный» характер всего построения. Между тем, «рациональное зерно» найденного отнюдь не исчерпывалось возможностями «условного» спектакля. Синие «сукна», окружающие сценическое пространство, отрезали возможность поисков дальних планов, практически неосуществимых в театре любого направления. Следовательно, отграничение пространства означало не только «театрализацию», но и трезвую констатацию факта реальных границ сцены. Оно определяло и реальное игровое пространство, которое могло быть использовано совсем иначе — не условно, но жизненно. В поразившем воображение молодого Мейерхольда оформлении эпизода «Сад Шуйского» в спектакле МХТ была построенная терраса сбоку сцены, вдоль рампы тянулись деревья. Это отграничивало, {171} делало ощутимым пространство сцены со стороны зала. Сзади предполагались «дальние планы», но они были фикцией, не принимавшейся зрителем во внимание. Мейерхольд делает реально ощутимым пространство в ином качестве. В спектакле МХТ оно становилось ощутимым жизненно. Построенный театрик и сукна, отграничивающие сцену, в «Балаганчике» делали пространство ощутимым поэтически, однако — на основе той жизненности, которая уже была найдена Станиславским. Сама «театрализация», подчеркнутая «условность» нужна здесь именно для того, чтобы разыгрываемое воспринималось в подчеркнуто поэтическом качестве. Мейерхольду же кажется, что главное в его находке — «условность».

В дальнейшем описании Мейерхольд говорит: «Перед “театриком” на сцене, вдоль всей линии рампы, оставлена свободная площадка. Здесь появляется “автор”, как бы служа посредником между публикой и тем, что происходит на маленькой сцене». Мейерхольд опять-таки явно подчеркивает «условный» характер этого промежутка между «сценой» и «зрителем», «театрализованный» характер действия. На деле — «промежуточное» пространство как бы создавало двойное видение. Связанное с сукнами, отграничивающими сцену, это пространство превращало построенный «театрик» в часть просцениума. Это как бы черта между залом и «театриком», делающая ощутимой границу сцены со стороны зала. Реальная ее функция — не утверждение «условности», а напротив, подчеркивание *жизненности*, но жизненности *поэтической*. Ведь фигура «автора» современна, она отделена от представления на сцене театрика, это «один из зрителей», появившийся в промежутке между сценой и залом. Примечателен факт, сообщаемый А. Дейчем в его воспоминаниях. А. Дейч видел «Балаганчик» в гастрольной поездке Мейерхольда в 1908 году, после разрыва с Комиссаржевской. В этом спектакле, как и на сцене театра Комиссаржевской, был построенный театрик, но «автор» выходил на узкое пространство перед этим театриком не из-за кулис, а из первых рядов партера[[266]](#footnote-267). «Посредники», о которых говорит Мейерхольд в примечаниях к спектаклю, еще более открыто, недвусмысленно связывали сцену с залом. Фактический смысл всего построения — поэтическая жизненность.

Втягивание всего сценического игрового пространства в действие, подчинение его реальному содержанию спектакля, использование его для определенных смысловых акцентов в структуре произведения театрального искусства — вот суть того, что произошло в постановке «Балаганчика». Это открытие имело далеко идущие последствия для всего дальнейшего {172} движения русского театра. Можно было бы проследить подобную особенность организации сценического пространства в работах Вахтангова и его учеников. Своеобразно преломлен этот принцип в работах Таирова.

Решение волновавших режиссера сценических задач в спектакле «Балаганчик» стало возможным благодаря высоким литературным качествам пьесы, соответствия ее содержания тем проблемам, которые возникали перед Мейерхольдом. Проблема человека, героя, современной личности стоит в центре блоковской пьесы и своеобразно, совершенно по-особому в ней раскрывается. Если в пьесах Метерлинка отдельная человеческая личность может быть (и чаще всего является) только деталью, частностью в общем построении, и общие вопросы жизни ставятся «поверх» этой конкретной единичной личности, то у Блока человек всегда в центре внимания, образ человека — в центре произведения искусства.

В «Балаганчике», написанном в самом начале 1906 года, с особой силой ставится вопрос о мнимой и подлинной цельности человека, о возможностях героических начал в современной жизни, о театральной лжи и правде, о возможностях современного человека.

В драме Блока есть в своем роде «комплексность», все персонажи представляют особую «группировку лиц», тесно между собой взаимосвязанных. Однако эта общность совсем иного типа, чем в драмах Метерлинка, хотя, по-видимому, генетически она в какой-то степени связана с ними, в особенности с ранними драмами последнего. Отсюда и особая острота творческой полемики с Метерлинком, находящая свое выражение в рукописях «Балаганчика». Кроме общей взаимосвязанности, персонажи драмы подразделяются, в свою очередь, еще на несколько четко раздельных группировок; по поводу одной из них, «мистиков», Блок пишет в материалах к пьесе: «Это люди, которых Метерлинк любит посадить вместе в зале и подсматривать, как они станут пугаться…»[[267]](#footnote-268) Далее в тексте наброска Блок называет этих персонажей «дураками и дурами». В тексте законченной драмы так этих персонажей не именуют и Метерлинк не упоминается, но именно картиной ожидания этими людьми какого-то события, долгожданного и пугающего, открывается пьеса. Механичность, мертвенность и отдаленность от жизни характеризуют у Блока эту группу действующих лиц. Ожидание ими прихода «Рока», катастрофического события, долженствующего изменить все, повернуто в пьесе совсем иным образом, чем у Метерлинка. Такое важнейшее, поворотное в жизни людей событие действительно наступает, но оно оказывается простейшей жизненной ситуацией: обычной, земной, человеческой любовью. Столь простой поворот ситуации метерлинковского «ожидания» повергает мистиков в больший ужас, чем если бы действительно произошло ожидаемое ими светопреставление. Открытие простого человеческого смысла происходящего полностью раскрывает мертвенную механичность «мистиков». В том же наброске пьесы ремарка гласит: «Общий упадок настроения. Дураки и дуры безжизненно повисли на стульях. Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, точно их и не было. Головы ушли в воротники сюртуков. Кажется, на стульях висят просто пустые сюртуки»[[268]](#footnote-269). В своей важнейшей программной статье «Балаган» (1912) Мейерхольд следующим образом описывает эту сцену в поставленном им спектакле: «В первой {173} картине блоковского “Балаганчика” на Сцене длинный стол, до пола покрытый черным сукном, поставлен параллельно рампе. За столом сидят “мистики” так, что публика видит лишь верхнюю часть их фигур. Испугавшись какой-то реплики, мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук. Оказывается, это *из картона* были выкроены контуры фигур и на них сажей и мелом намалеваны были сюртуки, манишки, воротнички и манжеты. Руки актеров просунуты были в круглые отверстия, вырезанные в картонных бюстах, а головы лишь прислонены к картонным воротничкам»[[269]](#footnote-270). Мейерхольд нашел пластическое выражение для уничтожающего осмеяния «мистиков», выискивающих «высокий» и «катастрофический», «роковой» смысл поверх тех реальных событий, которые протекают на сцене. Омертвение, механичность «мистиков», их представлений о жизни и людях прямо воплощены в картонности их фигур, действительно, изготовленных из картона, что и обнаруживается в определенный момент действия, когда реальные головы актеров исчезают в прорезях картона и остаются только рисованные фигуры. «Метерлинковское» начало в пьесе подается резко отрицательно.

В своем описании Мейерхольд не напоминает, что стол, за которым сидят «мистики», был расположен на сцене выстроенного театра. Контрастной фигурой представал «автор», вмешивавшийся в действие и дававший ему истолкование. «Автор» появлялся на просцениуме, и контраст этот тем самым реализовывался пространственно. «Автор», человек современного обличил, интерпретировал свою пьесу (обычную пьесу, поставленную в обычном театре) как банальную историю любовного треугольника, устранение помех между любящими, завершающееся столь же банальным браком. У «мистиков» был «перелет» в истолковании, у автора — «недолет». Реальных людей не видели ни «мистики», ни «автор». Автор был «подножным реалистом», поэтому он мог даже выйти из зала. Однако «реализм» его — мнимый, как мнимым является и контраст с «мистиками». Его интерпретация столь же картонна, как и у «мистиков». Появляясь на просцениуме то ли из-за кулис, то ли из зала, он давал тем самым понять, что все картонное представление придумано им, существует только в его плоском воображении, идущем мимо жизни и реальных людей.

Вторая часть представления разыгрывалась на всей сцене: взвивались вверх декорации построенного театрика на глазах у зрителей, и сцена оставалась полностью открытой. На ней, опять же на глазах у публики, появлялись новые декорации. Это означало, по смыслу пьесы, что по мере развития реальных отношений людей исчезала, посрамлялась картонность, искусственность построений как «мистиков», так и «автора». Полное раскрытие сцены тем самым было полным ее освобождением от иллюзий, свойственных как «мистикам», так и «автору». И «автор» и «мистики» были в «нормальных», благопристойных буржуазных костюмах — сюртуках, и это их нормальное буржуазное обличье оказывалось картонным, мнимым перед лицом реальности человеческих чувств. А носителями подлинных человеческих чувств оказывались герои традиционного народного балаганного зрелища — Пьеро, Арлекин и Коломбина. У самого Блока в этом контрасте была скрыта злейшая насмешка над благопристойными буржуазными зрителями и одновременно — глубокая лирика, связанная с героями народного зрелищного действа.

Мейерхольд в своей постановке обостренно выявил и то и другое. Набросившаяся на спектакль буржуазная пресса отчетливо почувствовала насмешку над благопристойной публикой. Рецензент кадетской газеты издевательски называет блоковскую пьесу «Бедламчиком». Особое же его недоумение и неприязнь вызывает то обстоятельство, что «Ал. Блок, {174} изящный лирик, вдохновился сюжетом Петрушки», «обыкновенного русского Петрушки»[[270]](#footnote-271).

А рецензент «Нового времени», весьма квалифицированный театральный критик, последовательно и искусно натравливает на режиссера главную актрису и владелицу театра. Способ режиссуры он именует «чепушистой мейерхольдовщиной», а смысл спектакля видит в осмеянии буржуазной публики: «В конце концов, думаешь: да не сатира ли над самой публикой этот “Балаганчик”? О, тогда это, действительно, очень злая шутка!»[[271]](#footnote-272) Пьеса Блока и спектакль Мейерхольда, действительно, представляли собой весьма «злую шутку» над обычной буржуазной публикой, хотя далеко не до всей публики насмешка доходила. В рукописях Блока существуют планы, где центральные герои прямо представляют собой людей социальных низов. Так, центральный герой называет свою «невесту» просто Машей, а сам он гораздо более отчетливо имеет облик городского простолюдина, чем в законченном варианте пьесы. Надо думать, как это и сформулировали кадетская «Речь» и «Новое время», противопоставление «приличным господам» балаганных лицедеев ощущалось в итоге еще более оскорбительным для буржуазного зрителя, чем это было бы в иных вариантах.

Герои положительного плана представляют собой тоже группу лиц, тесно между собой взаимосвязанных. Эта группа лиц не менее отчетливо решена совершенно иным способом, чем у Метерлинка. Разыгрывается традиционная ситуация любовного соперничества. Сначала Коломбина отвергает попытки «мистиков» истолковать ее появление, как трансцендентное событие, вторжение «миров иных» в земную жизнь; она хочет уйти от мистиков с простодушно-лирическим Пьеро, считающим ее своей долгожданной «невестой». Затем появляется звенящий бубенцами Арлекин (в спектакле Мейерхольда он вылезал из-под стола «мистиков»), и Коломбина так же легко и бездумно покидает Пьеро и уходит с Арлекином. Дальнейшие события — драматический центр пьесы, ее кульминацию — зритель узнает из монолога Пьеро, что говорит о лирической природе пьесы Блока. Монолог произносится на сцене, уже уничтожившей свое членение на разные {175} планы, ставшей единым театральным пространством, подчиненным «лирике», человеческим переживаниям. Содержание монолога — рассказ о том, как любовь Арлекина превратила Коломбину в картонную куклу, а «соперники», обнявшись, всю ночь бродят по вьюжным ночным улицам, грустя и смеясь над исчезновением Коломбины-человека.

Все это загадочно, не находит себе поначалу прямых объяснений, и только в последующем третьем «акте» (монолог Пьеро в движении действия представляет собой целый второй «акт»), опять же косвенно, раскрывается содержание происходящего. Блок ищет единого, целостного, волевого и одновременно лиричного героя. Но таким героем в драме не может быть обычный современный человек. Он, этот обычный человек, душевно разорван, расщеплен на несоединимые крайности. Пьеро и Арлекин — «двойники», «братья», разные грани, разные стороны одной личности. Пьеро прост и душевен, он беззаветно и искренне любит свою «невесту», но любовь его пассивна, бездейственна; Арлекин ослепительно ярок, победоносен, предельно действен, но любовь его лишена индивидуально душевных красок, односторонне чувственна. Поэтому они оба порознь не могут дать простого земного счастья, оба недостаточны, оба омертвляют, превращают в картонный персонаж земного обычного человека — Коломбину-Машу. Поэтому и сами они балаганно-комичны (в высоком смысле), абстрактно обобщены, маскообразны, они лицедеи, персонажи театрального представления, но не участники земной жизни с ее обычными тревогами. Блок любил высокую драму типа шекспировских трагедий, мечтал о ее возрождении на сцене. Но как большой художник он знал, что это достаточно сложно. Пошляк, драмодел — «автор» — пытается толковать сюжет драмы как преодоление внешних препятствий, стоящих перед любящими. Блок показывает, что в современности все не так; думать, что все так просто, означает быть дураком, каковым и является «автор», наравне со своими двойниками-«мистиками». Преграды между любящими возникают по их собственной вине — из-за их неполноценности. Пьеро способен только вздыхать и обожать, Арлекин только увлекать чувственной «вьюгой» — цельного счастья дать они не могут, потому что сами нецельны.

Именно эту двойственность центральных персонажей и обнажает третий акт (вторая половина спектакля). В обстановке маскарада выступает несколько пар масок, которые как бы повторяют, дублируют темы любви Арлекина и Пьеро. Само дублирование в символической конструкции пьесы утверждало неслучайный, закономерный, «типический» характер разорванности, двойственности внутреннего мира и Пьеро и Арлекина. Наличие многих «двойников», бесконечно повторяющих разные грани одной и той же ситуации, не находящей себе реального, прямого, ясного разрешения, — говорит {176} о том, что это — ситуация закономерная, многократно повторяющаяся в современной жизни, которая сама потому носит разорванный, расщепленный, по-новому трагический характер. Символическое обобщение, абстрагирование этой ситуации дает как бы чертеж, общий абрис душевного мира современных людей. Нет быта, конкретных отношений людей, потому что сама сегодняшняя жизнь отъединяет душевное начало от конкретно-бытового. Получается широкая, универсальная, всеохватывающая расщепленность, раздробленность, трагическая расколотость, характеризующая современного человека.

Согласно Вяч. Иванову, «просцениум», или «орхестра», как главное место действия, означает слияние актера и зрителя на основе «цельности», «синтеза», преодолевающих трагизм жизни. Мейерхольд-художник овладевает всей сценой, расширяет просцениум до масштабов всей игровой площадки и даже перебрасывает ее в зрительный зал на основаниях, прямо противоположных (как и Блок): путем острого и полного раскрытия трагической расщепленности, двойственности, расколотости современного человека. Подчиняя по-новому сцену действию, Мейерхольд подчиняет ее не метерлинковскому «року», не ивановско-соловьевскому «синтезу», но трагически двойственной и ищущей выхода из этой противоречивости человеческой душе. В отличие от Блока, Мейерхольду кажется, что он идет по путям «мистического анархизма», на деле же он строит спектакль совсем иначе, подчиняясь противоположному по своему смыслу драматическому материалу.

Были ли в этом решающем для духовно-художественного становления Мейерхольда дореволюционного периода спектакле какие-либо отличия от исходного литературного источника, от блоковской пьесы? Сам Блок признал адекватность спектакля — в определенной степени — своим замыслам, посвятив пьесу при последующем издании в сборнике лирических драм Мейерхольду. Однако театральные программы поэта и режиссера были различны и дальнейшие их дороги в искусстве существенно разнились. Различие в момент самой постановки сказывается хотя бы в том, что Блок с той или иной степенью выявленности всегда подчеркивал свои расхождения с «мистическим анархизмом». В данном случае отличия проступают в непосредственно художественном плане, прежде всего, в способах подхода к человеческому образу, то есть, иначе говоря, в принципах актерской игры. Блок строил образы своих любимых персонажей на принципах открытого, эмоционально-разлитого лиризма. Пьеса иронична, но ирония не проникает в души Пьеро и Арлекина. Они попадают в иронические ситуации, но сами по себе серьезно, высоко лиричны, и именно в этом контрастны «мистикам» и «автору» — героям «низкого плана». Конечно, и эти «низкие» пласты включены в общую концепцию пьесы и {177} соотносятся с ее «высокими» пластами. Пьеро и Арлекин тоже «космичны» и «катастрофичны», в них тоже живет «мировая тревога», но «мистики» профанируют эту «мировую тревогу», превращая ее в нечто отдаленное от людей и их отношений. Пьеро и Арлекин тоже «театральны», но их театральность нигде не становится банальностью. Она воплощает, по Блоку, здоровую эмоциональность народного игрового зрелища, «балагана», и потому-то буржуазная критика восприняла их «народность» как вызов, «злую шутку». Монологи Пьеро и Арлекина отличаются серьезной лирико-эмоциональной интенсивностью — так пишет свои стихи самого высокого плана Блок. Образ личности (хотя бы и расщепленной) Блок строит на открытом разливе эмоциональной стихии, почти смыкаясь в этом плане с мелодрамой, которую он высоко ценил как раз за эмоциональную динамичность и доступность. Обратное у Мейерхольда: он художник «закрытых», лирически-замкнутых, «неподвижных», скрытых ледяной пластикой переживаний.

Как же произошла встреча этих столь разных художников в конкретности сценического образа, в актерском воплощении спектакля?

Следует отметить прежде всего одну особенность спектакля. Вторую его половину Мейерхольд строил на узнаваемом образе современного российского провинциального маскарада. Вот как описывает очевидец эту вторую половину спектакля: «Звучит длинная навязчивая мелодия какого-то шарманочного вальса. В этой гложущей сердце музыке — тоска уездного захолустья, сознание пустоты и призрачности провинциального прозябания. А на сцене — нечто, напоминающее парк, уныло существовавший в любом городке. На садовой скамейке Пьеро печально рассказывает об измене подруги»[[272]](#footnote-273). Лирически сосредоточенная простота центральной роли на этом фоне порождала ощущение контраста. Обостренное почти до карикатуры воплощение «приличных господ» — «мистиков» и «автора» — обнажало контрастность с другой стороны. Лирическая партия Пьеро, построенная на этих двух контрастных планах, по логике вещей должна была обнажать «демократический» замысел Блока — дать образ простолюдина-мечтателя, противостоящего в данном случае и господам в сюртуках, и провинциальной маскарадной нежити. У Блока в окончательной редакции был только эмоциональный разлив, сконцентрированная, интенсивная сила лиризма «простоты» в монологах. Она-то и давала демократизм. У Мейерхольда-актера, исполнителя роли Пьеро, возникал сложный многоплановый образ.

Мемуаристы отмечают в Пьеро — Мейерхольде контрастность, резкое совмещение планов, проникновение в один образ {178} (хотя бы и центральный, являющийся фактически скрещением всех других образов пьесы) разных граней, существующих в драме Блока раздельно, в виде отдельных персонажей. Мейерхольд прежде всего совмещает в своем Пьеро лиричность и кукольность, деревянную застылость, воплощенную у Блока в образах «мистиков», «автора», некоторых персонажей «маскарада». Вот как описывает В. П. Веригина, свидетель опять-таки наиболее авторитетный, так как она играла в спектакле, музыкальную графику речевого рисунка Мейерхольда: «Сухой оттенок голоса и почти деревянные интонации были чрезвычайно удачны и уместны. На них, как музыкальный эксцентрик-виртуоз, с несравненным искусством играл Мейерхольд. За пустым звуком его речей слышалась настоящая печаль. Иногда слова произносились неожиданно жалобно, как если бы кто-то надавливал пружинку в деревянном сердце куклы и оно издавало стон: “Где же ты? (упавшим голосом) Отчего за последнею парою не вступить и нам в назначенный круг?..” Жалобные стоны становились порой протяжными: “Слышишь ты, Коломбина, как сердце бедное тя-янет, тя-янет грустную песню свою?”»[[273]](#footnote-274) Здесь описывается исполнение Мейерхольдом одного из важнейших и сильнейших (если не самого сильного) лирических пассажей драмы (первый монолог Пьеро — «Неверная, где ты? Сквозь улицы сонные…»). Показательно сочетание механичности, кукольности, деревянности с наиболее глубоким и сложным лиризмом: «сухой оттенок голоса», «деревянные интонации» — и за ними — «настоящая печаль», «пружинка в деревянном сердце куклы» — и «стон», и, наконец, усиление лиризма, осуществляемое простой протяжностью, то есть как бы «механическими», кукольными же средствами.

То же сочетание лирико-трагического смысла с изощренной, виртуозной механичностью отмечает в рисунке движений, в пластике другой мемуарист, А. Дейч: «Изумителен был момент, когда Пьеро — Мейерхольд ничком падал на пол, как-то совсем плашмя, как может упасть доска, вещь, безжизненное тело. Снова сказывалась в мастерстве Мейерхольда-актера исключительная пластичность, гибкость, доходившая до акробатичности»[[274]](#footnote-275). Здесь фиксируется завершение той же сцены, ее важнейший момент: вторая трагическая перипетия драмы, уход Коломбины с Арлекином, сценическая реализация Мейерхольдом ремарки Блока — «Он кладет руку на плечо Пьеро. — Пьеро свалился навзничь и лежит без движения в белом балахоне». Особая сила этой трагической перипетии у Блока состоит в том, что действия основных лиц парадоксально неожиданны, необъяснимы, они получат сложное объяснение позднее, в нагнетении двойниковых ситуаций маскарада. {179} Мейерхольд играл так, что пластически объяснялось, истолковывалось трагическое содержание эпизода. Перед лицом победоносно-чувственного Арлекина Пьеро с его односторонне-духовной любовью оказывался столь же «кукольным», что и «мистики». Но Пьеро трагичен, а «мистики» карикатурны, обездуховлены полностью. «Кукольность» Пьеро трагична по контрасту с его «простым» лиризмом. Поэтому когда Пьеро от одного прикосновения Арлекина падает как «доска, вещь» — это не карикатурно, но трагически-страшно. Исключительное владение Мейерхольда пластикой, его знание методов работы цирковых артистов отмечают другие мемуаристы. Это тяготение Мейерхольда к технике цирковых актеров не случайно; без ее освоения невозможно было бы то парадоксальное осуществление трагизма нового типа, которое мы только что видели, без подобной своеобразной «техники игры» Мейерхольд — Пьеро не мог бы упасть как «доска, вещь». Но сама «акробатичность» в сочетании с трагизмом осмысляет, пластически выявляет внутреннюю связь разных пластов блоковской пьесы.

Проблема актера стояла перед Мейерхольдом в период работы его в театре Комиссаржевской не менее остро, чем во время деятельности студии на Поварской. Особое решение этой проблемы в блоковском спектакле состояло в том, что Мейерхольд сложно, актерски виртуозно играл за всех других участников спектакля, скрещивая в своей роли все пласты пьесы. Наиболее существенно здесь то, что мейерхольдовский Пьеро включал в себя не только «низкие», карикатурные планы драмы, но и ее «высокий план». А. Дейч, касаясь вопроса о внутренне содержательном наполнении образа Пьеро — Мейерхольда (неотрывном, разумеется, от его блистательного внешнего воплощения), пишет: «Он сохранял лирическую наивность, присущую персонажам старинной комедии, но вместе с тем в нем было что-то родственное и его веселому сопернику Арлекину: насмешливость и дерзость, издевательство над окружающей пошлостью. Все это придавало образу Пьеро в исполнении Мейерхольда остроту и заставляло следить за ним от первого появления до последнего слова и жеста»[[275]](#footnote-276).

Очевидно, следует говорить о том, что Мейерхольд в своей роли сливал, синтезировал все основные темы пьесы. Право на это у него было: Блок в предисловии к своим драмам указывал, что персонажи этих его пьес — «все это как бы разные стороны души одного человека»[[276]](#footnote-277). Однако подобную расщепленность личности можно воспринимать и интерпретировать несколько по-разному. Сам Блок интерпретирует ее, руководствуясь {180} идеалом целостной героической личности, которая может и должна в будущем, когда она возникнет, дать основу для большой монументальной драмы классического типа. Мейерхольд ищет иного — в связи со своими специфическими художественными задачами он стремится понять и воспроизвести трагическую двойственность современного человека. Для него роль Пьеро существовала явно в связях отдаленной ретроспективы с ролью Треплева и имела такое же значение для нового этапа его развития, как и чеховский образ.

Из последующих спектаклей Мейерхольда в театре Комиссаржевской особое значение имела постановка драмы Л. Андреева «Жизнь Человека». Здесь можно только указать на прямую связь мейерхольдовской постановки со спектаклем «Балаганчик» и на высокую оценку Блоком и андреевской пьесы и сценического ее воплощения Мейерхольдом. В статье «О драме» Блок много пишет об особенностях современной западной и русской литератур, об отличиях их, о неприменимости закономерностей современного западного искусства — к русскому. Речь идет не просто об искусстве, но, прежде всего, о различии исторической ситуации там и тут. Русская действительность насыщена «предгрозовыми» началами, она чревата революцией, попросту говоря. Об этом и только об этом в сложных формах художественных разборов пишет Блок. Кажется странным, парадоксальным то, что Блок усматривает огромное преимущество Андреева в «жестокости», «грубости», «топорности», «наивности» — «в постановке вопросов» — перед изысканно-культурным, утонченно-цивилизованным Метерлинком. На деле тут нет никакого парадокса. Блок вменяет в вину Метерлинку пассивность, бездейственность, покорное отношение к наличным жизненным обстоятельствам. Отсюда же следует, по Блоку, и «буржуазно-благополучная» постановка и решение Метерлинком больших вопросов жизни. Прямота постановки этих «детских», «простых», а на деле — важнейших вопросов жизни, согласно Блоку, — огромное преимущество Андреева, определяемое «предгрозовой» ситуацией в России. Это преимущество также и художественное: Блок чувствует в пьесе Андреева «атмосферу», «воздух» высокой трагедии, не осуществленной еще, но возможной на этой почве. Продолжая найденное в «Балаганчике», Мейерхольд вывел спектакль фактически в зал. Посещавший почти все спектакли «Жизни Человека», Блок смотрел иногда представление прямо со сцены: так как сценическое пространство Мейерхольд организовал светом, можно было видеть происходящее на сцене, находясь в непосредственной близости от актеров. Выведение действия в зал и в данном случае оказывалось противоположным по смыслу «синтетическим» философским построениям Вл. Соловьева и Вяч. Иванова. Спектакль обнажает, по Блоку, трагические противоречия жизни, но не примиряет, не сглаживает их. Выведение действия в зал — выведение его в современную жизнь. Согласно Блоку, главной темой спектакля становится историческая *действенность*, но не социальная пассивность; не покорность «Судьбе», а дерзкий вызов, обращенный к ней: «… свет, потоками льющийся; твердая уверенность, что *победил Человек*, что *прав* тот, кто вызывал на бой неумолимую, квадратную, проклятую Судьбу»[[277]](#footnote-278). Блок постигает в спектакле Мейерхольда те элементы, которые объективно сближают Мейерхольда и с Андреевым и с самим Блоком (при серьезнейших отличиях между ними), те элементы, которые в конечном счете обусловливают последующую эволюцию Мейерхольда.

# **{****181}** М. Н. Любомудров Ф. Ф. Комиссаржевский — режиссер и теоретик сцены

В театральном искусстве начала XX века самобытную дорогу настойчиво прокладывал Ф. Ф. Комиссаржевский (1882 – 1954).

Многим современникам он запомнился человеком безупречного вкуса, изящных манер, элегантным и аристократичным. «Тонкий, с бледным, худым, почти восковым лицом, с блуждающей на нем загадочной улыбкой, всегда молчаливый» — таким увидел режиссера в годы работы в Театре В. Ф. Комиссаржевской А. А. Мгебров, сравнивший его с горящей тонкой церковной свечой[[278]](#footnote-279). «Человек в высшей степени культурный и тонкий, обладавший большим вкусом», — писала о нем В. П. Веригина, работавшая в том же театре[[279]](#footnote-280). На фотографиях 1910‑х годов — худощавое лицо, глубоко посаженные выразительные глаза, крутая линия лба. И, конечно, изысканный, по последнему фасону костюм. Облик денди и модника? Нет, в нем читаешь иное: в лице — благородство духа, в сжатых губах — упрямая воля, во взгляде — напряжение мысли.

За обликом эстета скрывалась сильная натура, полная энергии и инициативы. Комиссаржевский — один из самых активных деятелей русской сцены начала века. В эстетических исканиях и спорах своего времени он обнаруживал незаурядную проницательность. В спектаклях, в статьях и докладах раскрывался его талант режиссера и теоретика. У Комиссаржевского, писал критик С. Яблоновский, — «большая фанатическая и до известной степени сектантская вера в дело»[[280]](#footnote-281).

Подобно большинству современных ему выдающихся режиссеров — К. С. Станиславскому, Вл. И. Немировичу-Данченко, Вс. Э. Мейерхольду, К. А. Марджанову, А. Я. Таирову, Е. Б. Вахтангову, — Комиссаржевский был страстно увлечен театром, принципиально и требовательно относился к искусству.

В те годы много копий было сломано в дискуссиях о режиссуре. Борьба за утверждение главенства постановщика {182} в спектакле предопределяла развитие театрального искусства. Комиссаржевский не был сторонником режиссерской деспотии, с уважением относился к искусству актера, ратовал за союз с театральным художником. Но он высоко ценил цементирующую, объединяющую волю постановщика — руководителя спектакля. Нетерпимый к произволу и анархии, боролся против посягательств на прерогативы режиссера. В таких столкновениях тихий, изысканно вежливый мастер преображался, становился беспощадным. Актеры, работавшие с Комиссаржевским, помнили его гневным, вспыльчивым. На репетиции, не говоря ни слова, он вдруг поднимался с места. Бешеным ударом опрокинутый режиссерский столик летел по проходу зала. Сжав губы, нагнув голову, Комиссаржевский шагал к сцене. Мог отменить уже начавшуюся генеральную, если артист вышел на подмостки, переиначив облик героя. Так произошло с певцом Г. С. Пироговым в опере «Борис Годунов». Мог удалить из зала художника, вступившего в полемику с постановщиком. Так случилось с А. В. Лентуловым на прогоне «Виндзорских проказниц». О личности Комиссаржевского сохранилось немного свидетельств. Но их достаточно, чтобы ощутить в его самобытном, сложном характере и большое обаяние и притягательность. Начинавшие под его руководством И. В. Ильинский и М. И. Жаров вспоминали о режиссере с глубочайшим уважением. «Влюбленный» в Комиссаржевского Жаров писал о привязанности к мастеру всех, кто с ним работал, о безграничном доверии к нему[[281]](#footnote-282). Для Ильинского «незабываемыми на всю жизнь» остались заветы художника[[282]](#footnote-283).

Комиссаржевский за годы работы сменил не один театр. Разойдясь во взглядах с другими руководителями, он покидал коллектив. Избегал вступать в закулисную борьбу. «У него, — вспоминал Жаров, — была “странная” привычка доказывать свою правоту — не выживать других, а уходить самому, демонстративно отказываясь от спора, как бы заявляя: “Пусть вам будет хуже”».

Федор Федорович Комиссаржевский вырос в театральной семье: сын знаменитого певца, брат прославленной артистки. Получил образование архитектора. Но с юности он уже был «отравлен» театром.

В Комиссаржевском поражает разносторонность дарований. Нараставший успех его спектаклей быстро принес ему славу талантливого режиссера. Энциклопедическая образованность, зоркость мысли, тонкое ощущение специфики театра, проявившиеся в статьях и книгах, выдвинули его в ряд крупнейших теоретиков. Параллельно с работой в драме Комиссаржевский выступал как оперный режиссер, развивал {183} идеи синтетического искусства. Он — видный специалист в области оформления спектакля, знаток театральной декорации. По истории костюма опубликовал содержательную книгу «Костюм» (СПб., 1910). Комиссаржевский теоретически разрабатывал проблемы актерского творчества, написал книгу «Творчество актера и теория К. С. Станиславского» (Пг., 1916). Программные идеи режиссера вобрал в себя сборник его статей «Театральные прелюдии» (М., 1916).

Наследие Комиссаржевского необходимо рассматривать в его совокупности.

Вместе с К. В. Бравичем в начале 1910‑х годов Комиссаржевский организовал театральную школу. «Он обладал особым даром воспитывать кадры, — читаем в мемуарах Жарова. — Это было его второй стихией, он не мог жить без того, чтобы не передавать молодежи свои обширные познания, свое мастерство требовательного, всегда неудовлетворенного и вечно ищущего художника-экспериментатора»[[283]](#footnote-284).

Комиссаржевский жил думами и вопросами времени. Ни одно сколько-нибудь значительное явление в жизни искусства не оставалось им незамеченным. Режиссер постоянно выступал в печати, отдавая немало энергии работе театрального критика и эссеиста.

Комиссаржевский стремился к искусству крупных идей. Развитие его театральных взглядов совершалось «под знаком философии» — так озаглавлено введение к «Театральным прелюдиям». Его привлекали романтический и героический пафос, возможность «духовных синтезов». Комиссаржевский мечтал о возрождении человека, душа которого обновится от соприкосновения с возвышенным, с «вечностью». И в этом отчасти совпадал с А. А. Блоком. В их мыслях об искусстве обнаруживается перекличка. Режиссер в некоторых моментах предвосхищал блоковскую программу театрального романтизма.

Школу режиссуры Комиссаржевский проходил в Петербурге, в Театре на Офицерской, которым руководила его сестра В. Ф. Комиссаржевская. С 1906 года он заведовал постановочной частью этого театра. В отдельных случаях принимал на себя функции художника. Ему, например, принадлежали эскизы костюмов к «Балаганчику» Блока и «декоративный план» к спектаклю «Победа смерти» Ф. Сологуба. В «Жизни Человека» Л. Н. Андреева, которую ставил Мейерхольд, он участвовал в разработке декорационной установки, костюмов, световой партитуры и т. п. Одновременно Комиссаржевский выступал и в качестве переводчика. В его переводе на сцене театра шли «Другая» Г. Бара, «У врат царства» К. Гамсуна, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони.

{184} Вовлекаясь в процесс режиссерского творчества, Комиссаржевский перенимал опыт своих соратников: после Мейерхольда спектакли ставили Н. Н. Евреинов, А. П. Зонов, Н. Н. Арбатов. Поначалу Комиссаржевский испытал воздействие символистской эстетики. Но ограниченность эстетизма была понята им довольно рано. Он, например (разделив мнение сестры), ранее Мейерхольда ощутил односторонность его экспериментов в сфере «условного» театра. Он чувствовал, что при Мейерхольде театр «бродил в тумане», не разделял его снобистских критериев в отборе пьес. Комиссаржевский считал ложным обращение к Гофмансталю как «поэту-эстету», идущему «об руку с художниками-прерафаэлитами»[[284]](#footnote-285). В отличие от эстетской критики, он высоко ценил достижения своей сестры в «старом», реалистическом репертуаре. Крепнувшее стремление пойти своей дорогой заставляло искать новую формулу творчества. На собрании труппы, где Мейерхольду было предложено уйти, Комиссаржевский изложил свою программу. Он считал, что будущее театра — «на путях мистического реализма, а не на путях символизма», а задачу искусства видел в том, чтобы «показать жизнь, отрешенную от повседневного быта, и освещенную и очищенную божественной силой — своеобразным единением земли и неба»[[285]](#footnote-286). При очевидной неконкретности режиссерского кредо можно, однако, угадать стремление восстановить утраченные духовные идеалы *(небо!)*, и ощущение опасности оторваться от корня *(реализм, земля!)*.

Вскоре после ухода Мейерхольда из Театра на Офицерской (ноябрь 1907) Комиссаржевский совершил первые самостоятельные пробы в режиссуре: поставил «Бесовское действо» А. М. Ремизова (1907), заново подготовил метерлинковскую «Пелеаса и Мелисанду», ранее шедшую в постановке Мейерхольда, выпустил «Черные маски» Л. Н. Андреева (1908) и «Праматерь» Ф. Грильпарцера (1909), которую по заказу театра перевел Блок. Успех снискали поставленные Комиссаржевским «Королева Мая» — опера-пастораль Х. Глюка (1908) и «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони (1909).

О «Черных масках» сохранился отзыв автора. В январе 1909 года после просмотра спектакля Андреев писал Комиссаржевскому: «Горячо благодарю Вас за постановку. При некоторых частных недостатках, в целом постановка художественна и благородна»[[286]](#footnote-287). Блок благодарил режиссера за то, как была поставлена «Праматерь» и писал, что «наслаждался» спектаклем.

Отвлеченность, мистицизм репертуара Комиссаржевского не всегда предопределяли разрыв с реальным бытием. Красноречиво {185} в этом смысле мнение критики о «Праматери»: «Тема пьесы — это картины постепенного разрушения старого дома, — вызывала созвучие в умах зрителей. Невольно возникало представление об отраженности в развертывавшихся на сцене [событиях] некоторых явлений русской действительности»[[287]](#footnote-288).

Спектакли обнаружили незаурядность дарования режиссера. Их отличали театральная фантазия, изобретательность, вкус, тщательная компоновка массовых сцен.

Профессиональное возмужание происходило быстро. Но выработка своего художественного кредо была завершена позднее. На Мгеброва Комиссаржевский производил тогда впечатление «режиссера-стилизатора с сильнейшим уклоном в чистый эстетизм»[[288]](#footnote-289).

Театральные процессы начала XX века в России развивались сложно. Их стремительность приводила к острым столкновениям с устоявшимися нормами и традициями. Крайне существенно было отличить позитивные результаты от издержек борьбы, достижения от полемических крайностей. Как нередко уже случалось, раскрепощение оказалось почвой для быстро возникшей тирании: на первом этапе реформации «освобождение» театра сопровождалось его узурпацией режиссером. Искусство постановщика оборачивалось самовластной диктатурой. И тогда актер из соратника превращался в марионетку, пьеса рассматривалась не более как подсобный материал. Проявлялся и характерный в таких случаях нигилизм по отношению к господствовавшей ранее сценической традиции, к национальным истокам творчества.

В. Я. Брюсов назвал в 1904 году историю нового искусства историей прежде всего его освобождения. «Ныне искусство, наконец, свободно!» — с восторгом провозглашал поэт. Свобода, которой так жаждали и достигали художники, принимала подчас анархо-индивидуалистические формы. Иногда она становилась освобождением от истины. У того же Брюсова можно прочесть:

Неколебимой истине  
Не верю я давно,  
И все моря, все пристани  
Люблю, люблю равно…

Драматизм исканий возрос в период 1905 – 1910 годов. Предпосылками поворота к абстрактно-идеалистическому искусству были смятение, разочарованность, охватившие либеральную часть интеллигенции после первой русской революции. Социально-политический радикализм в ее глазах был скомпрометирован. Общественный кризис порождал эсхатологические {186} настроения. Росли тревога и неуверенность. Действительность воспринималась как нечто обманчивое, непрочное. Ощущение близости грядущих катаклизмов толкало к релятивизму, к идее рока.

В декадансе обострились черты, которые даже в правой печати подвергались обличению: «Ненависть к здравому смыслу, символизм, мистицизм, враждебность к гражданской жизни, тяготение к смерти — конечно, на словах… восхваление “расстроенного” разума, апология бессилия, неустойчивости, безумия»[[289]](#footnote-290).

Безответственность и поразительная слепота искателей проявилась не только в том, что их «свобода» вырождалась в анархию, либертинаж, волюнтаризм. Обнаружилась и другая ее грань, пророчески угаданная еще Ф. М. Достоевским, — *беспочвенность*. Не связанная с народным идеалом, «свобода эта ведет огромное большинство лишь к лакейству перед чужой мыслью».

Среди художественной интеллигенции оживились прозападнические тенденции. По словам А. В. Луначарского, «верхи» общества «быстро европеизировались». В эстетических исканиях выхолащивалось подчас ядро культуры — ее духовная суть, неотрывная от жизни народа, от его исторических традиций, от национальной самобытности. «Вследствие рационалистического космополитизма нашей интеллигенции, задающей тон в печати и общественном мнении, — писал один из критиков, — у нас как-то получилось такое положение вещей, что русская национальность, в силу своей одиозной политической привилегированности в общественном сознании, оказывается под некоторым моральным бойкотом; всякое обнаружение русского национального самосознания встречается недоверчивостью и враждебностью, и этот бойкот, или самобойкот, русского самосознания в русском обществе отражает его духовную слабость»[[290]](#footnote-291). «Боже, до чего все мы разбежались по своим конурам… Пыль! Осталась пыль отдельных человеческих фигурок, а нация — где она?» — сокрушался В. В. Розанов[[291]](#footnote-292). Между тем, в печати все чаще звучала мысль о необходимости покончить с «монополией на патриотизм» правых группировок, подчас выступавших с позиций зоологического национализма. В «изъятии патриотизма из реакционного лагеря в прогрессивный», писал в 1909 году публицист В. Голубев в газете «Слово» состояла «задача времени».

Положительное развитие культуры и искусства не могло совершаться на вненациональной основе. Стоявшее в стороне от жизни народа, ограниченное профессионально-технологическими {187} интересами, замкнутое рамками эстетизма и мистики, искусство модернистского театра теряло силы и привлекательность. «В искании новых форм как чего-то самодовлеющего, не зависимого от содержания, и заключается сущность кризиса, якобы переживаемого нашим театром», — отмечал журнал «Театр и искусство»[[292]](#footnote-293). На проселках экспериментов, зачастую подражательных, обессиливала энергия искателей. Характерную черту театра той поры Брюсов видел в «отсталости от своего дня»[[293]](#footnote-294). Комиссаржевскому сценическое искусство казалось «измученным, изуродованным и дряхлеющим»[[294]](#footnote-295).

В сложном и противоречивом театральном процессе художникам важно было ощутить свои, *корневые* побеги, правильно понять природу европейских влияний, отделив чужеродное, модное от того, что имело плодотворный смысл. Комиссаржевский, например, не соглашался с Мейерхольдом, утверждавшим, что в современном русском театре нет ничего самобытного и он «весь соткан из заимствований»[[295]](#footnote-296). Не разделял он и мнения, будто стимулом и двигателем русской театральной реформации явились веяния европейского искусства. Не отрицая воздействия, в частности, немецкой сцены (Г. Фукс, М. Рейнгардт), Комиссаржевский искал и находил побудительные причины в русской культуре. «Настоящими создателями эпохи революции в русском театре нужно считать не Фукса и его петербургских последователей», — писал режиссер. Перемены были подготовлены в самой России и по нескольким направлениям. Одно из них — «углубление игры актера», начатое Московским Художественным театром в чеховских постановках; искания В. Ф. Комиссаржевской. Важным стимулом явились новые истолкования драматургии, «идейное обоснование автора и пьесы на сцене». Комиссаржевский указывал при этом на публикацию в русской печати новейших литературных исследований о творчестве Пушкина, Гоголя, Островского, Достоевского.

Позиция режиссера была близка усилиям того общественного направления, которое выступало против нигилизма и анархического своеволия в отношении к культурным ценностям России.

«Мы должны, — писал критик Ю. Александрович в книге “После Чехова”, имевшей характерный подзаголовок “Нигилизм-модерн и наши моралисты”, — возможно скорее ликвидировать почти все, что установили за эту четверть века, прожитую нами впустую, и реабилитировать все то, что ликвидировали. Только исходя из наших национальных ценностей, из {188} нашего национального достояния и перешагнув через период “свистопляски антинародничества и европеизации”, мы можем продолжать нашу культурную жизнь»[[296]](#footnote-297).

Назревала потребность в идейном обновлении искусства. Модернизм порывал с национальными традициями. Но для художников, дороживших правдой, ее поиски снова и снова обращали мысль к громадной реальности — России. На рубеже 1910‑х годов тема России, которая «проснулась и — не заснет» (М. Горький), стала все определеннее утверждаться в общественном сознании, в художественном творчестве. А. А. Блок ощутил эту тему как первейшую, как самую большую и жизненную. В декабре 1909 года он писал К. С. Станиславскому: «Недаром… произношу я имя: *Россия*. Ведь здесь — жизнь или смерть, счастье или погибель. К возрождению национального самосознания… влечет, *я знаю, всех нас*»[[297]](#footnote-298). С. А. Венгеров говорил тогда о «явном возрождении героических настроений русского общественного сознания вообще и молодежи в частности»[[298]](#footnote-299).

Искавшее опоры интеллигентское сознание стремилось обрести ее не только в сферах национального духа, но и в религии, философии, в стихиях искусства. В «вечных» ценностях виделось освобождение от «временного», от мирской суеты, от гнета изжившей себя, запутанной и больной действительности. «Новое искусство, — писал о театре начала века Е. А. Зноско-Боровский, — искало более широких заданий, ставило себе более возвышенные цели и проблемы мировые, отвлеченные, идея бога и рока вновь наполняют его»[[299]](#footnote-300).

«Sub specie aeternitatis» (под знаком вечности) — древнее латинское изречение стало лозунгом дня. Его вынес в заголовок своего философско-критического сборника 1907 года Н. А. Бердяев. Оно часто мелькало в статьях и книгах. С этой формулировкой связывал мечту о возрождении возвышенного, героико-романтического искусства Комиссаржевский.

Творчество Комиссаржевского продолжало интенсивно развиваться. Остро чувствуя противоречия русского искусства межреволюционной эпохи, он пытался найти выход в том, чтобы связать режиссерские искания с идейным обновлением сцены. Подобно символистам, режиссер начинал с резкого отрицания натуралистических тенденций, в которых виделась опасность измельчания театра — его содержания, пошлого и зачастую бульварного; его формы — бескрылой, окостенелой. {189} Комиссаржевский протестовал против подмены искусства «мелкообыденной хроникой в лицах, искусничеством, фокусами, когда воздействие на чувственные центры ценится гораздо дороже, чем воздействие на душу человеческую, когда театр грозит превратиться в фотографию, в средство, способствующее возбуждению половой деятельности и пищеварения»[[300]](#footnote-301). Режиссеру была дорога духовная суть искусства[[301]](#footnote-302).

Комиссаржевский проявлял нетерпимость к театральным подделкам под жизнь. Подобно Блоку, он мог бы признаться, что боролся «с умирающим плоско-либеральным псевдореализмом». Обличал скабрезные пьески на сюжеты из скандальной хроники, произведения, которые тащат зрителя «в плесень жизни» или обволакивают ложью социальной демагогии. Для него было неприемлемо иллюстративное искусство с его «дешевой прописной моралью». Однако протест против «натурализма» не означал того, что режиссер ратовал за подлинно реалистическое направление. Стихийно с ним сближаясь, он двигался путем романтического творчества. Как известно, «романтик воспринимает жизнь чаще всего как столкновение абстрактных сущностей добра и зла, духа и материи, а не как исторически конкретную борьбу классов, идеологий и т. п.»[[302]](#footnote-303). Отвлекаясь от «прозы» жизни, Комиссаржевский, однако, не терял связей с реальностью. Духовное в его искусстве выступало в своем человеческом содержании, оно не было отторгнуто от общегуманистических ценностей. Художник не участвовал в общественно-политических движениях. Иногда демонстративно сторонился их. Но его лучшие спектакли и статьи вбирали в себя напряженность социальной атмосферы, по-своему отражали порыв к будущему, дыхание времени, близость грозных потрясений.

Комиссаржевский ощущал трагизм тяжело больного общества. Он видел, что «духовная культура» России в массе находится «более, чем в плачевном состоянии». И напоминал об истории, в которой много примеров гибели стран, когда замирала в них жизнь «духа», самосознания и воли, гибель, которую не предотвратят никакие «ухищрения вещественные» («Театральные прелюдии», с. 90).

Взгляды на проблему условности в театре, отрицание натурализма формировались у Комиссаржевского под воздействием манифестов В. Я. Брюсова «Ненужная правда» (1902) и «Реализм и условность на сцене» (1908). Режиссеру была очевидна несостоятельность последовательного «отождествления сцены с жизнью». По его мнению, натурализм {190} перегружал игру актеров и обстановку сцены деталями, не имеющими отношения к внутреннему содержанию пьесы.

В начале пути Комиссаржевский испытал влияние Мейерхольда. Но вскоре их дороги разошлись. Неприемлемым оказалось безоглядное увлечение Мейерхольда эстетическими задачами, экзотикой все новых сценических форм, «идея вечного переодевания» (Кугель). Комиссаржевского отталкивали в нем сложившийся под влиянием М. Штирнера и Ф. Ницше крайний эгоцентризм, культ формотворчества, рационалистическая жесткость приемов, нивелировка актерских индивидуальностей. Комиссаржевский вспоминал, как при постановке «Сестры Беатрисы» ее создатели могли несколько часов подряд спорить о том, на сколько аршин отодвинуть от рампы декорации. Искали способа соединить движения актеров, обязательно направляя их по одной линии. О психологических же обоснованиях пластики, о духовном значении декораций, замечал режиссер, ничего не говорилось.

Комментарии Комиссаржевского в дневнике Театра на Офицерской обнаруживают, что его не устраивало преобладание декоративной стороны над актером, настораживала тенденция к «театру марионеток», гипертрофия стилизации. И позднее он считал, что в постановках того времени Мейерхольд шел «от внешнего», что «внешнее» в его работах «преобладает над внутренним, форма — над содержанием»[[303]](#footnote-304).

В отличие от Мейерхольда, в спектаклях которого не было героев (ибо «героем» был он сам) и который, по замечанию Кугеля, «всегда искал злобного, мстительного, унижающего всякое идеалистическое представление, гротеска», Комиссаржевский тянулся к духовно-просветленному искусству, к человеку цельному и нравственно не разрушенному, не нуждающемуся в масках и маскараде. Его романтизм опирался на мечту о возрождении Человека и его идеалов.

Между режиссерами не однажды вспыхивала резкая полемика. Мейерхольд выступил с разносной рецензией на спектакль Комиссаржевского «Цезарь и Клеопатра» в Петербургском Новом драматическом театре. Комиссаржевский не принимал отдельных спектаклей Мейерхольда, например, «Дон Жуана», критиковал его книгу «О театре». На рецензию об этой книге обратил внимание А. А. Блок (в письме к Л. Д. Блок 20 февраля 1913 г.). Хотя ему показалось, что в отзыве «много личной злобы», но в главном поэт согласился с Комиссаржевским: «Там… много и верного, *очень* верного, и, кроме того — очень тяжкие улики». Тревога Блока за Мейерхольда вырастала на сходной основе: «Он погибнет, если не опомнится, не бросит *вовсе* кукольное и не вернется к человеку».

{191} Вслед за Комиссаржевским против натурализма и против «условного театра» Мейерхольда выступил Таиров. Искусство Таирова тогда определялось утонченным эстетизмом, уходило от жизни в «легенду сцены». Путь Комиссаржевского был иным. Отрицая «механизирование» искусства, он считал, что «русский театр должен быть углублен, идеен, как углублена и идейна русская литература и настоящий русский человек»[[304]](#footnote-305).

Комиссаржевский стремился избежать крайностей, которые сопутствовали утверждению режиссерского театра. Его программа впитывала позитивный опыт начавшего сценическую реформу Московского Художественного театра. Комиссаржевскому дорого внутреннее, идейное единство, и уже как следствие его — согласованность выразительных средств. Глубокий смысл обретало единоначалие постановщика: «Задача режиссера — гармонически соединить душевные проявления всех участвующих в представлении». Режиссер — «создатель цельности спектакля»[[305]](#footnote-306).

Связь творчества Комиссаржевского с социально-исторической реальностью эпохи была ощутима, хотя, подчас, и в ослабленном издержками символизма виде. Эту особенность отметил современный режиссеру критик: «Реализм в широком смысле этого понятия Комиссаржевскому гораздо ближе, нежели другим режиссерам новаторам, и в этом отношении он, заклятый враг традиций, может почитаться более других близким традиционному пути русского театра»[[306]](#footnote-307).

Участники сценической реформации подвергали пересмотру традиционные для русского театра функции, прежде всего — просветительские. Борьба за эмансипацию сцены от внетеатральных элементов для них носила принципиальный характер. Театр должен прежде всего быть Театром, а не «кафедрой», не «школой жизни». Этой формуле поначалу присягал и Комиссаржевский. Но дорога оказалась опасной. Многих она увела в сферу формально-технологических поисков, к эстетизму, к культу эксперимента.

Нельзя забывать, что «освобождение» театра проявлялось нередко и в освобождении от автора, от драматургии. В сознании модернистов ценность театра подчас исчерпывалась игрой сценических форм; изощренная условность приобретала самодовлеющий характер. Именно тогда распространилась и стала крылатой фраза, что пьеса — только «предлог» для спектакля и значение ее едва ли не второстепенное. Декларированный Г. Фуксом в книге «Революция театра» мятеж против «засилья» литературы был активно подхвачен некоторыми участниками театрального движения.

{192} Но, как справедливо писал Е. А. Зноско-Боровский, обычно «разрыв с автором знаменует разрыв с культурой». Сосредоточенность на чисто эстетических задачах, ненасытная жажда «театрализации» объективно вела к идейному выхолащиванию сценического искусства.

Комиссаржевский в своей эволюции преодолевал соблазны модернизма. Он многое отбросил из опыта современного ему театра. Ему было чуждо стремление к новому ради нового. Он доискивался корней культурных процессов, ему дорога была и *идея преемственности*. Изживание мистики и стилизаторства для режиссера стало началом поисков нового содержания творчества, гуманистически углубленного и духовно насыщенного. Комиссаржевский все чаще обращался к классике.

Репертуарный поворот не был случайным. Усилия модернистской драмы все очевиднее обнаруживали ее «ужасающую» (по выражению Л. Я. Гуревич) оторванность от жизни и аморализм. Выход из кризиса пытались искать на разных направлениях. С новой остротой в критике зазвучали призывы к изучению действительности, к опоре на абсолютные ценности культуры. Как о лозунге дня писали о необходимости обратиться к классическому наследию. Его бессмертный духовный опыт должен был влить свежие силы в истощенный эстетическим донжуанством, заблудившийся в тумане множества снобистских и утопических доктрин современный театр. «С разных сторон, — отмечала Л. Я. Гуревич в статье “Мечты и мысли о новой драме”, — за границей и у нас, в литературе и в жизни раздаются голоса не только о необходимости возврата к классической драме, но об ожидаемом в ближайшем будущем возрождении трагедии»[[307]](#footnote-308).

Репертуар Комиссаржевского был полемичным по отношению к предыдущим символистским пробам. Ведущее место в нем в 1910‑е годы заняла классика. Союзниками режиссера оказывались А. Н. Островский («Не было ни гроша, да вдруг алтын») и Ф. М. Достоевский («Идиот», «Скверный анекдот»), В. А. Озеров («Дмитрий Донской») и А. П. Бородин (опера «Князь Игорь»), Гете («Фауст»), Мольер («Мещанин во дворянстве», «Лекарь поневоле»), Шекспир («Буря»), Аристофан («Лизистрата»), Бомарше («Женитьба Фигаро»).

В 1910 году Комиссаржевский переехал из Петербурга в Москву. Его спектакли на сценах театров — К. Н. Незлобина, императорского Малого и оперного Большого, в собственном театре, которому было дано имя В. Ф. Комиссаржевской, — определили новый этап творчества.

В сентябре 1910 года на сцене Московского театра К. Н. Незлобина Комиссаржевский поставил пьесу «Не было {193} ни гроша, да вдруг алтын». Обращение к творчеству виднейшего представителя русской реалистической драмы не было случайным. К Островскому Комиссаржевского привели настойчивые поиски жизненных, духовных опор, более надежных, чем отвлеченная умозрительность символистской драмы.

Режиссер преодолевал декадентские тенденции в символизме, взгляд на символизм как на стиль в искусстве, вступая в круг перемен эстетической мысли Блока, Белого, Брюсова. Ставя Островского, Комиссаржевский искал синтеза реального и романтического, психологической конкретности и духовной глубины. Он стремился создать театральную концепцию символико-романтической национальной драмы.

В полемике с натуралистическими упрощениями Островского, с позитивистскими критериями возрождалось понимание его творчества в духе спиритуализма. Вновь напомнили и о его национально-духовной самобытности. Это отразилось тогда в выступлениях А. А. Блока, В. Г. Сахновского, А. Р. Кугеля, Ю. Л. Слонимской. Сахновский указывал на общечеловечность типов драматурга, на то, что им нарисованы «картины не быта, а нравственного мира, картины нравов коренных в России людей разного душевного уровня»[[308]](#footnote-309). «Островский для нас не художник быта… а психолог русской органической “сверхбытности”», — писал Кугель[[309]](#footnote-310). Значение театра Островского Слонимская усматривала в том, что «он поставил вечный “быт” души выше временного реального быта и создал свой мир — мир пламенных стихийных чувств… Островский воплощает лучшие стороны русского творчества, его искренность, религиозную силу и сознание правды»[[310]](#footnote-311).

В сходном направлении развивалась мысль Комиссаржевского. Опираясь на идеи Ап. А. Григорьева, назвавшего Островского «глашатаем тайн русской народности», он пытался оспорить распространенное толкование комедиографа только как обличителя «темного царства». Режиссер отказывался видеть в Островском лишь бытописателя, воссоздавшего среду и характеры ограниченной исторической эпохи. Комиссаржевскому, как и Григорьеву, в драматурге виделся пророк русской души, создатель универсальных национальных типов. В его понимании Островский — символист быта, художник-духовидец, раскрывающий человека перед лицом основных начал жизни, в борьбе духа и материи, света и тьмы. Через творчество драматурга режиссер пытался провидеть и современные темы и характеры.

Комиссаржевский стремился эмпирику быта осмыслить на уровне бытия. Определяя свое отношение к быту вообще и {194} к его изображению в театре, в частности, он затрагивал одну из остродискуссионных тем времени.

Борьба за обновление театра многими теоретиками отождествлялась тогда с необходимостью изгнать быт со сцены. Действительно, бытовая тема была в какой-то мере скомпрометирована ремесленной драматургией и театром, например, эпигонами Островского. Понятие быта сужалось, сводилось к обыденщине, к повседневности. С бытописанием связывали падение престижа искусства. Противники быта подчас смешивали причины и следствия. Натуралистическая приземленность пьес была порождена идейным убожеством драматургии, мелкотравчатостью конфликта и характеров.

Ибо, конечно, быт в его истинном понимании отражает бытие человека. Быт включает в себя разнообразные связи характера и среды, уклада жизни, традиций. Смертный приговор быту в искусстве логически отрицал «отражение народной жизни», как писал о том, например, драматург П. М. Невежин. Полемизируя с космополитическими тенденциями, с абстракциями символистской эстетики, он замечал: «Известные суждения, что литература должна национализироваться, кажутся нам вполне верными, так как ощущения человеческой души может понимать только человек, хорошо знающий своих собратьев… Для русского человека понятно наглядное… говорят, что до символизма надо дорасти, но великое не нуждается в аллегории и проявляется в великих делах. Если человек, отстаивающий принципы своими действиями и смертью, наглядно покажет все перипетии реальной борьбы — это будет бытовая и поучительная картина нравов. Для чего тут фантастичность или аллегория?»[[311]](#footnote-312)

Позднее Комиссаржевский усматривал «черты» своего истолкования Островского в спектаклях театра К. Н. Незлобина «Горячее сердце» и «Сердце не камень» (Театральные прелюдии, с. 24). Правомерно говорить и о его влиянии на трактовку мейерхольдовской «Грозы» (1916), что отмечал Ю. К. Герасимов[[312]](#footnote-313).

Концепция Комиссаржевского тяготела к метафизической универсальности. В пьесах драматурга он видел извечные антиномии духа и материи, добра и зла, души и плоти. В его понимании драма героев Островского — драма «омертвевших» людей, придавленных темной силой быта, драма духа, порабощенного материей. Это существование, где за «видимой жизненностью ощущается тьма». Персонажи мертвы, не видят неба, природы, не видят «всего того, что связывает земную жизнь с богом, вечность с временным».

Своеобразие спектакля Комиссаржевского «Не было ни гроша, да вдруг алтын» — в попытке преодолеть рутинные {195} трактовки Островского, выродившиеся в плоский жанризм, раскрыть поэзию и духовность его искусства. Комиссаржевский, который в эту пору обнаружил острый интерес к МХТ (и даже предлагал театру свои услуги в качестве режиссера), не мог, конечно, не заметить его тенденций в трактовке Островского. В марте 1910 года Немирович-Данченко выпустил «На всякого мудреца…» Показательно, что ставя пьесу, он главную задачу видел в борьбе «со всякими сценическими штампами», искал «более глубокого и обобщенного истолкования» автора, нового чувства его «духа»[[313]](#footnote-314).

Комиссаржевский, по замечанию критика, раскрывал в Островском художника, для которого «Москва и ее захолустные обитатели были средством, выражающим нечто большее, чем просто нравы уже исчезнувшей в ту пору такой Москвы»[[314]](#footnote-315). Режиссеру казалось, что характеры у драматурга «как бы обведены жирным контуром с нарочито подчеркнутыми, а порой даже усиленными “бытовыми” чертами» («Театральные прелюдии», с. 29). В спектакле была ощутима романтическая театрализация. Мир героев пьесы предстал красочным, нарядным, но одновременно и жутковатым. В нем контрастно соприкасались лирика, наивность, трогательность и резкая буффонада, мгновения мрачной инфернальности. Сценические персонажи жили «преувеличенными ощущениями». Сломленный бедностью Баклушин (артист В. В. Максимов) казался стилизованным манекеном. Он являлся в вычурного покроя костюме в огромную клетку, в канотье и держался манерно. Иссушенного скупостью, страдающего манией преследования Крутицкого В. И. Неронов играл «жутко и интересно»[[315]](#footnote-316). Лениво передвигал свое расплывшееся тело Истукарий Лупыч Епишкин (Д. Я. Грузинский). Он был одет в широчайшие брюки, которые накрывала сверху полосатая навыпуск рубаха.

Критика оценила стремление сценически заострить форму спектакля. Комиссаржевскому ставили в заслугу то, что он «отринул шаблонный быт, заключающийся в манере пить чай, отплевываться, сморкаться в красный платок… Он причудливо смешал яркие солнечные пятна с тенями лиризма и психологии. И Островский стал нов, глубок и задумчив. И пьеса стала ближе к нам… Не скучно, как в Малом театре»[[316]](#footnote-317). Мнение о том, что драматург на сцене незлобинского театра стал, по сравнению с устоявшимися трактовками, «свежее, человечнее, мягче», было почти единодушным.

Постановщик стилизовал быт. Бытовое в спектакле возникало ради того, чтобы усилить «выразительность и значительность {196} вещи, обычая, традиции», показать их воздействие на характер. И в костюмах не воспроизводилась мода того времени, а были выделены «только наиболее бытовые, типичные черты» («Театральные прелюдии», с. 33).

Социально-психологическое содержание пьесы не исчезало, но преображалось режиссерской фантазией, получая новые акценты. Возникала тема несвободы человека, — покорился ли он пороку, предрассудкам, обстоятельствам, — захваченного «властью» материи, вещи. Отсюда и крупность выразительных средств.

Отмечая своеобразие спектакля, В. Г. Сахновский писал: «Сценическая подчеркнутость до шаржа, до лубка отдельных деталей: в костюмах и гриме, в декорациях, в игре актеров как бы имела значение передать своеобразную стилизацию, национализацию той вечно исконной проблемы о скупости, о приниженности средой, о самодовольной глупости, о грубой силе, которая лежит в глубине комедии Островского… Здесь быт доведен до символа»[[317]](#footnote-318).

Позднее Комиссаржевский говорил о «неуместности» в пьесах Островского «лубочной жизнерадостности красок». Он указывал, что за «видимой» жизнерадостностью должна ощущаться «тьма». И эта тьма — как «предчувствуемая гроза» («Театральные прелюдии», с. 34).

Мотив предгрозья возникал в режиссерской экспозиции Комиссаржевского, когда он вспоминал о «Грозе» Островского. Он стремился рассмотреть творчество драматурга как бы сквозь призму этой пьесы. Здесь снова можно говорить о перекличке с А. А. Блоком.

Режиссер завершал свою экспозицию анализом образов «Грозы». В появившейся двумя годами ранее статье «О театре» Блок размышлял о символическом значении той же пьесы. Комиссаржевский писал о томящей, удушливой атмосфере, которая «должна чувствоваться на сцене», о предчувствии неизбежной грозы («Театральные прелюдии», с. 34). Его мысли почти дословно совпадали с блоковскими: «… И на небе уже грозовые тучи. Слова героини великой символической драмы Островского сбываются, ибо идет на нас Гроза, плывет дыхание сжигающей страсти и стало нам душно и страшно»[[318]](#footnote-319).

Сюжетно пьеса «Не было ни гроша, да вдруг алтын» не похожа на «Грозу». Но проблематика их сходна, что и давало повод Комиссаржевскому к сопоставлениям. Как и Блок, он ощущал предгрозовое время. И атмосфера эпохи по-своему отражалась в его искусстве.

Комиссаржевский, как верно отметил Ю. К. Герасимов, «почувствовал, что в пьесах Островского есть философская {197} глубина, еще не нашедшая своего раскрытия на сцене. Как принцип, метафорическое прочтение Островского оказалось для театра подлинным открытием»[[319]](#footnote-320).

Одна из важных идей творчества Комиссаржевского — идея театра как *праздника всех искусств*. Он прозорливо оценил возможности, заложенные в синтетической природе сцены, в искусствах-помощниках. Манифестом синтетического театра явился доклад режиссера «О гармонии искусств на сцене», прочитанный в 1911 году[[320]](#footnote-321).

Мысль режиссера развивалась в нескольких планах. С одной стороны — анализ выразительных средств, усиливающих воздействие театра. С другой — рассуждение о законах красоты и гармонии. Автор выдвинул также идею театра, в котором «на одной сцене» сольются все роды искусства — драматический, балетный, оперный.

Комиссаржевский ратовал за то, чтобы усилия автора, актеров, музыкантов, декоратора «не уничтожали друг друга, а дополняли», чтобы они «представили собой некую собирательную художественную единицу». Угадывая пути развития искусства, исторически возникшую «потребность» синтеза, Комиссаржевский призывал «к нему стремиться». В этом грядущем, «объединяющем все искусства театре сценическая музыка займет необходимое место… придет на помощь драматическому актеру мимическое и пластическое искусство балета, а балетному — искусство актера драматического; в этом театре ритм движений актера будет в гармонии с ритмом сопровождающей их музыки… актер будет уметь выражать свои чувства и без слов»[[321]](#footnote-322).

Свои идеи Комиссаржевский настойчиво стремился осуществить на практике. Он был влюблен в праздничную магию театра. И некоторые свои спектакли целиком отдавал в ее власть. К этому направлению поисков режиссера принадлежали поставленные в незлобинском театре «Мещанин во дворянстве» (1911), «Принцесса Турандот» (1912), на сцене Малого театра «Лекарь поневоле» (1913).

«Мещанин во дворянстве» был осуществлен «со всем блеском эпохи, с утонченным вкусом века напудренных маркизов, кокетливых горничных, смешных мещан… создана прелестная фарфоровая внешняя рамка, так точно оттеняющая всю томную грацию действия»[[322]](#footnote-323). В спектакле, который оформлял {198} художник Н. Н. Сапунов, была зрелищная яркость, много музыки, танцев, озорных дивертисментов.

Первым в России Комиссаржевский поставил «Принцессу Турандот». На редкость красивым и жизнерадостным назвала спектакль Л. Я. Гуревич, написавшая восторженную рецензию[[323]](#footnote-324). Здесь властвовала стихия импровизации, в некоторых моментах показавшаяся даже «чересчур злободневной». Актеры появлялись из зала, свободно общались с публикой. Действие «увлекало и веселило самих актеров». В финале они покидали сцену через зал. Режиссер добивался «естественного переживания» у исполнителей, но, разумеется, не забывал о законах комедии. В ансамбле выделялся А. Г. Крамов в роли богдыхана Альтоума. В нем особенно отчетливо проступала игровая природа спектакля: «Как только публика начинала сживаться с образом богдыхана, как с лицом, реально существующим, так тотчас актер Крамов неуловимым смешком или острым кивком в зрительный зал напоминал зрителю, что надо иметь дело с актером, играющим богдыхана, а не богдыханом самим»[[324]](#footnote-325).

В спектакле звучала музыка Рамо. Н. Н. Сапунов оформил его в декоративном стиле, привнеся на сцену разноцветье восточных костюмов, архитектурную торжественность форм, создававших впечатление «большого парадного спектакля» (Вл. Соловьев). На сцене был развернут «романтический калейдоскоп красок и звуков»[[325]](#footnote-326).

Режиссура Комиссаржевского во многом предвосхитила художественные принципы будущей вахтанговской «Принцессы Турандот».

Ставя «Лекаря поневоле» в жанре комедии-балета, Комиссаржевский стремился «сценически выразить тесную зависимость между фарсами Мольера и простонародной итальянской комедией масок» («Театральные прелюдии», с. 96).

Условность декораций в спектаклях выводилась режиссером из «условного построения» комедий Мольера. Комиссаржевский ощущал неуместность иного подхода: «Без внешней условности театр Мольера теряет на сцене весь свой философский смысл» («Театральные прелюдии», с. 105).

Праздничная театральность, с которой у французского комедиографа изображены «театральничающие люди эпохи Короля-Солнца», продиктовала соратнику Комиссаржевского художнику Н. Н. Сапунову веселую карнавальность красок, причудливую остроту линий, необычную композицию пространства («Мещанин во дворянстве»).

{199} Режиссер отказался от житейского правдоподобия. Он считал, что мольеровскому театру нужны «живые темпераментные декорации комнат и парков, но именно декорации, изображающие комнаты и парки по-нарочному, по-театральному»[[326]](#footnote-327).

Задача художника — трансформировать, приблизив к современному восприятию, элементы французского театра XVII века. «Принимаясь за постановку Мольера, — писал Комиссаржевский, — мы будем игнорировать все то случайное, что было создано несовершенством техники и условиями жизни XVII века. Но мы не можем не считаться с идеями тех сцен, на которых играл Мольер» («Театральные прелюдии», с. 106).

Надо было учитывать условность и простоту сценической площадки мольеровского времени. И вместе с тем помнить о пышности балетных дивертисментов, о роскоши, с которой обставлялись придворные спектакли.

Комиссаржевский писал о нерасторжимой связи красок и звуков: «Пляшет на сцене мольеровский диалог, и в декорациях должны плясать краски» («Театральные прелюдии», с. 112). Динамичная структура произведений Мольера требовала опоры в декорации: «Как весело летит к сумасшедшей развязке действие комедий Мольера, так же весело должны кружиться яркие краски мольеровских декораций» («Театральные прелюдии», с. 112).

В мольеровских спектаклях и в «Принцессе Турандот» решались главным образом задачи обновления сценической поэтики. Здесь «духовность» воздействия подчас уступала место затейливой театрализации. Однако опыт «игровых» спектаклей имел тогда свой смысл. В них торжествовала полифония разнообразных сценических средств. Они помогали обогащать театральные формы.

В статье «О гармонии искусств на сцене» режиссер обосновал идею *синтетического театрального жанра*. Конечно, такой жанр не мог утвердиться без актера нового типа. Комиссаржевский предвещал пору рождения универсального актера — «одновременно и певца, и танцора, и драматического лицедея… подобного тем лицедеям, которые были в театре до разделения единого театрального искусства на отдельные отрасли»[[327]](#footnote-328).

Ему виделся такой актер на подмостках Свободного театра К. А. Марджанова. Знакомство с «Прекрасной Еленой» вселяло надежду на то, что этот театр станет «первым прокладчиком пути» к универсальному творчеству. Возникший на руинах Марджановского предприятия Камерный театр А. Я. Таирова примкнул к поискам синтетического актера и позднее достиг в этом серьезных успехов.

{200} И сам Комиссаржевский стремился на практике воспитать универсального артиста — *полиактера*. Значителен его вклад и в теорию актерской игры. Обоснование своим мыслям он находил в личном опыте и в исканиях современного театра.

Комиссаржевский многократно говорил о «центральности» актера. «Театральное искусство только тогда и мыслимо, когда первое место отводится на сцене актеру», — писал он в статье «Писатель и актер»[[328]](#footnote-329). Как можно судить по спектаклям слово его иногда расходилось с практикой. Но тенденция очевидна. Из верности гуманистическим целям искусства режиссер стремился уйти от гипертрофии технологии и формы. Ему на сцене был интересен человек. Отсюда органично возникала идея приоритета актера.

Долг постановщика — выдвинуть исполнителей на первый план, помочь им «найти себя в игре», не ломая их индивидуальности. Задача в том, чтобы актер мог свободно и полно «выразить свои ощущения… естественную напевность своей души»[[329]](#footnote-330).

Генеалогию своих взглядов Комиссаржевский прояснял, называя имена М. С. Щепкина, К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко. Режиссер говорил о «корневых побегах», об общности «корня» у названных художников — корня национальной сценической традиции. Себя Комиссаржевский считал единомышленником с создателями МХТ. Искания МХТ и Комиссаржевского в некоторых принципиальных вопросах сближались.

Начало кристаллизации театральной эстетики Комиссаржевского подтверждал, как уже говорилось, спектакль «Не было ни гроша…» Главную дорогу своего театра он стремился пролагать «под знаком философии», под эгидой романтизма. Эти стремления привели режиссера к мысли поставить «Фауста» Гете. Еще в пору своего рождения «Фауст», по словам одного из современников, стал своеобразным «романтическим евангелием». Гетевский герой как нельзя лучше соответствовал надеждам Комиссаржевского. В нем режиссер видел «величину вечную», которая всегда будет жить на земле — пока не остановится движение человечества. Универсальное, общечеловеческое привлекло его в Фаусте, которого он хотел показать величественной личностью.

Впервые на русской сцене оказалась поставленной целиком вся первая часть трагедии (1912). «Фауст» в театре Н. К. Незлобина возбудил «исключительный», по выражению современника, интерес «всех» кругов публики. Спектакль шел на аншлагах.

{201} Комиссаржевский сам перевел трагедию. Он глубоко вчитался в ее текст и осуществил попытку раскрыть ее трудную для передачи театральными средствами философскую природу. Комиссаржевский следовал за гетевским замыслом. «Кто вечно стремится вперед неустанно, того избавляем от гибели мы», — цитируя реплику, режиссер напоминал, что в ней драматург видел «основную идею» трагедии[[330]](#footnote-331). Бог пролога для Комиссаржевского символ Бога Деятельного, для которого гармония мироздания возможна лишь на принципе *вечной деятельности*. Это Бог, как писал режиссер, смелых и дерзких, Бог титанов, сверхчеловеков — тех, кто презирает вековые предрассудки и «наследственный хлам»[[331]](#footnote-332). Его воля и направляла дорогу фаустовских исканий.

Обратившись к первой части трагедии, Комиссаржевский стремился пронизать ее идеей борьбы, которая у Гете является итоговой и звучит в последнем монологе второй части:

Лишь тот достоин жизни и свободы,  
Кто каждый день на бой идет за них…

Таков смысл человеческой жизни. Через развитие образа Фауста спектакль утверждал нравственный идеал человека.

С первых сцен Фауст не тихий, углубленный ученый, но живое воплощение мятежного духа и пытливого разума. Покою отрешенности герой предпочитал бури земных дорог, которые предстояло пройти. Встреча его с Маргаритой разжигала, по мысли Комиссаржевского, борьбу темного и светлого начал фаустовской личности. Мефистофель, медленно отравляя Фауста «ядом похоти и отрицания», увлекал его на путь преступлений. Но трагическая гибель Маргариты отрезвляла и просветляла душу Фауста.

Поединок Мефистофеля и Фауста для режиссера олицетворял борьбу Хаоса и Космоса, тьмы и света в душе одного героя. Сатана в спектакле был alter ego Фауста. «У каждого человека есть такой свой собственный черт», — писал режиссер и добивался того, чтобы зритель ощутил «необычайно тесную связь» между центральными персонажами.

Мефистофель реален, как и Фауст, и подобно Фаусту личность, принадлежащая вечности. Комиссаржевский хотел, чтобы грим, парик и фигура Мефистофеля напоминали Фауста. Сходство должно было ощущаться и в костюмах. Мефистофель появлялся в одежде странствующего схоласта, отчасти похожей на одежду Данте.

Режиссер искал сходства, но не совпадений. Ибо Мефистофель — человек, превращенный «в зверя», он земнее, «материальнее» Фауста. Его лицо — «лицо Фауста, но вместе с тем бесцветное, поношенное лицо не то скопца, не то старой бабы, — пол потерян» («Театральные прелюдии», с. 48). Мизансцены подчеркивали эту своеобразную неслиянность и нераздельность главных героев. Когда в момент первого своего появления Мефистофель — А. Э. Шахалов прикасался ко лбу Фауста — А. В. Рудницкого и два медальных профиля застывали на мгновение прижатые друг к другу, критику казалось, что Мефистофель — это «выползшая из раздумья Фауста частица его существования»[[332]](#footnote-333).

{202} Комиссаржевский стремился совместить два плана — общечеловеческий, символический и жизненно достоверный. Крен в одну из сторон мог обеднить содержание трагедии. По замечанию В. Г. Сахновского, театр стремился показать представление «sub specie aeternitatis», вычерчивая из каждой сцены некий символ, а с другой стороны, сценическое воплощение «Фауста» было облечено «в строго бытовую и национальную оболочку, прикрепляющую действие к немецкому душному городу XVI века»[[333]](#footnote-334). Спектакль был верен стилю трагедии — в нем соединялись достоверность, конкретность характеров, эпохи — и элементы фантастического.

Художник А. А. Арапов оформлял спектакль по плану Комиссаржевского. Режиссер хотел, чтобы и декорация «указывала» на вечное значение трагедии. Отсюда скупость бутафории, условность планировки. Той же цели служили высокие готические башни портала — он создавал «впечатление величия, устремленности ввысь». Вводя «штрихи готики», Комиссаржевский не намеревался приурочивать действие трагедии к определенной эпохе. Ему важны не «частности», а общий дух времени, когда «люди жили сначала во власти средневекового аскетизма и схоластики и когда затем окружающая их тьма рассеивалась под влиянием идей гуманистов».

Режиссер искал пластической метафоры для выражения этой мысли. В прологе за распахнутым занавесом открывалась черная глубина пространства. Оно казалось таинственным и безмерным. Бездонный мрак символизировал бытие средневековых и всех иных людей, «живущих своей обычной узкой жизнью». В этой тьме возникал и постепенно разгорался свет. Сверху темноту пронизывал яркий луч. Оттуда, из гулкой вышины, слышался голос Бога. Комиссаржевский исключил «театральное вступление» к пьесе и сразу начинал спектакль с «пролога на небе».

Большинство постановщиков «Фауста» пропускало сцену «Кухня ведьмы», обычно ссылаясь на слова Гете, что она имеет значение только шутки. Комиссаржевский нарушил эту традицию. Сцена казалась нужной, ибо с нее Фауст начинал погружаться в пучину лжи, бездуховности и «завлекающей чувственности»!

Режиссер сравнивал ведьму с Медузой — одним из древних демонов подземного мира. Для него Ведьма служила воплощением «безумно страшного, но и дьявольски соблазнительного полового порока» («Театральные прелюдии», с. 52 – 53). Чтобы подчеркнуть это, Комиссаржевский заменил старую (как говорит о ней Фауст) ведьму молодой. «Кухня ведьмы» становилась закономерным этапом на пути Фауста — Рудницкого к Вальпургиевой ночи. Все зло и уродство мира справляло шабаш в эту зловещую ночь. Режиссер и здесь выделял мотив, представший универсальным в его трактовке, — сатанинскую, разрушительную силу чувственности. Он стремился передать инфернальный размах Вальпургиевой ночи, где была занята вся незлобинская труппа.

Эротическое томление переходило в экстаз, и под стремительную музыку начинался хоровод нечистой силы. Комиссаржевский писал, что, показывая «бесстыдную оргию сплетающихся в безумном сладострастии тел», театр воплощал миг, когда «нет разницы между человеком и скотом». Здесь раскрывалось торжество Хаоса, фантасмагория бесовства, враждебных человеку сил. По свидетельству критика, сцена «являлась как бы апофеозом похоти, Олимпом безначалия»[[334]](#footnote-335).

Роль этого спектакля в свое время была отмечена Н. Д. Волковым: «Комиссаржевский первый сломал ужасную традицию оперных постановок драматического “Фауста”, вывел трагедию на широкий путь философского истолкования и пытался дать ей стройное сценическое воплощение»[[335]](#footnote-336). Однако {203} критик был неправ, когда говорил, что трактовка «Фауста» явилась истолкованием режиссера-идеалиста, эстета, метафизика, якобы оторвавшего поэму от той действительности, на почве которой развивалось творчество Гете. Романтическое миропонимание покоится на идеалистической основе, но «было бы неверно отождествлять его с философским идеализмом»[[336]](#footnote-337). В одной из бесед Комиссаржевский называл Фауста выразителем идеализма, но лишь затем, чтобы подчеркнуть духовную сторону его исканий, величие цели. Герой явился для режиссера символом борца за достоинство свободной личности.

Вложив много фантазии в режиссерскую партитуру спектакля, Комиссаржевский вместе с тем настойчиво говорил, что здесь «все дело в актерах… в них и выражался дух “Фауста”». Свой замысел он раскрывал прежде всего через исполнительское творчество — в пластике, интонациях, динамике актерских чувств, в напряженности сценических взаимоотношений, в цельности ансамбля. Опыт «Фауста» укреплял Комиссаржевского в мысли, что содержанием спектакля является игра актеров.

Создатели центральных ролей приближались к масштабам постановочного решения. Фауст — А. В. Рудницкий представал пророком, возвещавшим великие истины. А в некоторых сценах, например, с Маргаритой, он казался земным, сполна отдавшимся во власть своих увлечений. Сходные задачи режиссер ставил и А. Э. Шахалову. Его Мефистофель тоже, как писал С. Яблоновский, «уходил то в ультраземные штрихи, то давал общее, романтическое».

Об игре Рудницкого сохранились неоднозначные отзывы. С. Яблоновскому в его образе «слышны были глубокие искренние стоны души, восставшей против темницы, в которую она заключена»[[337]](#footnote-338). Критик называл Фауста — Рудницкого самым значительным среди виденных им.

В эту пору Комиссаржевский начинал *теоретически разрабатывать* проблемы актерского искусства. Толчком послужили искания Станиславского. Художественный театр отстаивал творчество по законам переживания. Комиссаржевский, провозгласив «одухотворенность» главным условием искусства, также требовал от артиста органики, живой правды чувств. В актерской игре ему важна «подлинность чувств и мыслей… а не подделка, не подражание жизни»[[338]](#footnote-339). Комиссаржевский вслед за Станиславским стремился найти опору в эстетике Щепкина. Цитируя его, режиссер присоединялся к ключевым {204} мыслям великого артиста: «Сцена не любит мертвечины — ей подавай живого человека, чтобы он жил головой и сердцем». Он справедливо усматривал заслугу Щепкина в том, что после него (и благодаря ему) утвердился на русской сцене целый ряд актеров «углубленного тона… живых на сцене».

Показательно, что первые расхождения, которые наметились между Комиссаржевским и Мейерхольдом в пору совместной работы в театре В. Ф. Комиссаржевской, касались взглядов на смысл и значение актерского творчества. Сходясь в ту пору в симпатиях к символистскому театру, к его «философии», они разошлись в толковании исполнительского искусства. Доверие к творчеству актера-художника с годами росло и крепло. Начинавший у Комиссаржевского И. В. Ильинский свидетельствовал, что режиссер «давал большую свободу актеру»[[339]](#footnote-340).

Усваивая уроки Художественного театра, Комиссаржевский писал: «Учить же актера прежде всего форме выражения переживаний,… изображению сценических положений, — я считаю крупной ошибкой, ведущей к безнадежным шаблонам… Для меня главное… правильное переживание роли. Учитель сцены, режиссер должен прежде всего уметь раскрыть… актеру душу пьесы, ее внутренний ход, внушить ему те переживания, которые определяют этот внутренний ход. Наконец, учитель или режиссер должен помочь актерам найти средства выражения этих переживаний и должен уметь установить общение на сцене между актерами»[[340]](#footnote-341).

Комиссаржевский тянулся к Художественному театру и очень хотел в нем работать. Его привлекали сценические искания Станиславского. Переехав в Москву, Комиссаржевский обратился к нему (в январе 1910 года) с предложением своих услуг в качестве режиссера. Станиславский ответил пространным благожелательным письмом. В нем он предупреждал, что поступающий в МХТ режиссер не может в первые годы рассчитывать на самостоятельность, хотя «будущность для такого режиссера в нашем театре огромна»[[341]](#footnote-342). Тогда в МХТ был взят Марджанов. В 1914 году вновь велись переговоры. Станиславский продолжал присматриваться к возможному будущему сотруднику. Вместе с Л. А. Сулержицким он посетил экзамен в актерской школе Комиссаржевского (8 марта 1914 года). Последний вскоре написал ему новое письмо: «Если я Вам нужен, як Вашим услугам. Я с удовольствием буду работать в Студии Вашей, но, как я Вам говорил, мне бы хотелось быть и в работе Художественного театра»[[342]](#footnote-343).

{205} Сотрудничество не состоялось. Но могло бы быть плодотворным. В индивидуальности Комиссаржевского с его чуткостью к духовным корням русской культуры, с его педагогическим талантом были стороны, сближавшие его с творческими намерениями МХТ.

Первым в России режиссером, «душевно» направляющим, раскрывающим актера, «учителем русского актера» Комиссаржевский назвал Станиславского. Его значение в этом смысле оценил как «громадное». Не случайно свою книгу об искусстве актера Комиссаржевский назвал «Творчество актера и теория К. С. Станиславского» (1916). Эта книга не свободна от заблуждений. Но думается, не правы те исследователи, которые, опираясь на мнение Станиславского, склонны оспаривать значение труда Комиссаржевского. Пометы Станиславского на полях экземпляра, подаренного автором, по преимуществу эмоционального характера (поэтому их нелегко анализировать) и не всегда аргументированы. Конечно, изложение теории Станиславского в книге не могло быть точным. Но в целом, в размышлениях автора о творчестве актера немало зрелых суждений и выводов.

На полях Станиславский оставил замечание: «А у Комиссаржевского актеры именно представляют. Никак не переживают» (с. 10). Однако неверно делать из этого вывод, что Комиссаржевский исповедовал так называемую «школу представления», отвергая «школу переживания». Напротив, режиссер писал о том, что его установки «противоположны принципам игры тех актеров, которые всегда на сцене “представляются”»[[343]](#footnote-344).

Отстаивая главенство актера в спектакле, Комиссаржевский признавал определенную самостоятельность его искусства. Он мечтал видеть артиста независимым и культурным творцом, а не подражателем, не психологическим экспериментатором.

Комиссаржевский рассматривал логическое и эмоциональное в творчестве актера в их слитности. Задача исполнителя — «передавать зрителю состояния своей души»[[344]](#footnote-345). Режиссер почти дословно повторял требование Брюсова к актеру «раскрыть свою душу перед зрителями». Корни творчества «в самой душе актера».

От актера он требовал страстности и силы чувств. Когда Комиссаржевский сетовал на исчезновение «царя сцены — пафоса», упрек его был обращен к актерскому искусству, в котором возобладало «сюсюканье, мещанство».

В книге «Творчество актера и теория Станиславского» режиссер осуждал «модный в течение последнего времени “полутон”, {206} т. е. разговор вполголоса, разговор “как в Жизни”, с проглатыванием слов». В такой моде он справедливо усматривал измельчание актерского искусства, падение мастерства.

Комиссаржевский с его концепцией философско-романтического театра стремился противостоять натуралистическим тенденциям сцены. Его анализ элементов актерского творчества смыкался с идеями Станиславского. «Переживание» Комиссаржевский понимал как «неразложимое единство процессов сознания: воли, чувствований и мысли, выражаемое всегда индивидуально»[[345]](#footnote-346).

Он указывал на важную роль подсознательного, которое у больших художников «является руководителем творчества», помогая достичь «наиболее могущественной и живой силы воздействия на воспринимающих»[[346]](#footnote-347).

Станиславский, как известно, придавал огромное значение функции «подсознательного». Позднейшие научные эксперименты подтвердили способность подсознательного усиливать и обогащать деятельность сознания. Отсюда понятна та роль, которую Станиславский отводил интуиции.

В стимулировании «творчества органической природы с ее подсознанием» Станиславский видел одну из главных задач «системы». В разделе о подсознании, по его утверждению, раскрывается «суть творчества и всей “системы”»[[347]](#footnote-348).

Кроме личных наблюдений, художник опирался на труды психологов, физиологов, философов. И Комиссаржевский также искал научных обоснований психологии творчества, цитировал, в частности, Гельмгольца, Мюнстерберга, Джемса, Бергсона.

Однако соглашаясь с Комиссаржевским в том, что интуиция «является существеннейшим фактором творческой фантазии»[[348]](#footnote-349), надо отметить, что он переоценивал ее роль. В книге «Творчество актера и теория Станиславского», где подробно рассмотрена эта проблема, наряду с верными мыслями высказано и немало спорных, нечетких положений. В одном случае справедливо сказано, что процессы интуитивные и аналитические протекают одновременно (с. 38). С оговоркой можно принять и другую мысль: «Если возможно проникать во внутрь образа, чтобы сливаться с ним, то это мыслимо только с помощью интуиции» (с. 72). Но ложно утверждение, будто «никогда нельзя начинать заниматься ролью с анализа», так как аналитическое исследование якобы «парализует» или «ослабляет» не только возможность «вчувствования в образ, но и возможность сочувствия этому образу» (с. 72). {207} Переоценка интуиции объясняется некритичным восприятием режиссером некоторых постулатов А. Бергсона.

Комиссаржевский, подобно многим, испытал влияние его популярной тогда философии. Бергсон считал, что есть два основных типа восприятия действительности — научный, рациональный и интуитивный. Последний соответствует эстетическому познанию. Философский и эстетический интуитивизм оказался сродни фидеистским настроениям эпохи, поискам и надеждам постичь бытие через веру, пророчество, озарение.

У Бергсона Комиссаржевский заимствовал мысль об универсальном значении интуиции: «Абсолютное же может быть дано лишь в интуиции, тогда как все остальное исходит из анализа»[[349]](#footnote-350). Цитируя этот тезис из бергсоновского «Введения в метафизику», режиссер из него и исходил, на него и опирался.

Одной из центральных для Комиссаржевского была проблема перевоплощения артиста. Именно перевоплощение отличает «настоящего художника сцены». В его игре необходимо не «подражание» действительности, а ее «преображение».

Близость Комиссаржевского Станиславскому заметна и в понимании коренных особенностей действия на сцене. «Перевоплощение основано на действии внутреннем. Внешнее действие является только выражением действия внутреннего»[[350]](#footnote-351), — писал Комиссаржевский, имея в виду выразительные возможности подтекста.

Искусство актера, по Комиссаржевскому, — не только искусство слова, но «главным образом искусство молчания и искусство движения»[[351]](#footnote-352). Движение и звук являются главным «орудием» исполнителя, пояснял режиссер. Слово на сцене вступает в новые смысловые связи. «Актер, — писал Комиссаржевский, — для оправдания слова, для того, чтобы оно было живым, должен передать зрителю все то, что предшествовало появлению слова… Во всяком случае, актер обязан раскрыть под текстом ту психологическую канву, которая вызвала этот текст, слиться с ней и выразить ее»[[352]](#footnote-353).

В заслугу Комиссаржевского — теоретика актерского творчества — надо поставить его проницательность в понимании процессов «переживания» и «представления» (т. е. воплощения).

Станиславский напряженно размышлял над этими вопросами. Его известные разделы «Искусство представления» и «Искусство переживания» были завершены в конце десятых годов. Заметим, что в эту пору Станиславскому было свойственно метафизически-разорванное понимание процессов «представление»-«переживание». В комментариях к собранию {208} его сочинений Н. Н. Чушкин и Г. В. Кристи пишут, что лишь впоследствии Станиславский пришел к мысли о неотделимости этих процессов друг от друга в момент творчества.

Представленное в театрально-условной форме отнюдь не исключает «жизненной», естественно прожитой эмоции. Сцена дает возможность совместить психологически достоверное, «реальное» и подчеркнуто условное, стилизованное. Залогом такой возможности является органика сценической жизни актера.

Природа исполнительского творчества едина и неразложима на «представление» (воплощение) и «переживание». В 1913 году Комиссаржевский отчетливо сформулировал этот вывод: «Нет театра “представления” и “переживания”, а есть только один театр, театр сценической жизни. Жизнь актера на сцене оправдывает всякие приемы и формы игры… которые необходимы для каждого автора, — особые… Есть различные школы и приемы игры, но творчество актера — едино, и только оно в силах оправдать эти приемы»[[353]](#footnote-354).

Комиссаржевский сознавал полемичность этой идеи по отношению ко многим бытовавшим концепциям. Он утверждал, что главное для актера — уметь «жить… и гореть» на сцене, заставить зрителей поверить в «художественную подлинность того, что он делает». На фундаменте правды сценического бытия могут возникать различные по стилю и форме произведения: психологическая драма Чехова или «фиглярство», глубокая трагедия или арлекинада. «Как бы актер не делал свое дело, какими бы приемами не заставлял он зрителя поверить себе, — все эти приемы законны, если они оправдываются стилем пьесы, и если зритель верит актеру»[[354]](#footnote-355), — режиссер различал универсальное в природе актерского творчества и особенности отдельных его направлений.

И самый условный стиль игры согласуется с природой театра. Но мера органики чувствований актера, соотношение «веры и вероятия» (говоря словами Станиславского) здесь иные, чем, скажем, в пьесе, требующей бытового правдоподобия, строгой психологической достоверности.

Режиссер доказывал, к примеру, что в мольеровских спектаклях требования к актеру особые. «Актер, играющий, предположим, Гарпагона… не должен забывать, что он играет не скупого “человека”, а… обобщение скупости».

Не вживаться в роль по законам психологического театра, а вносить элемент игры, демонстрации, показа — вкладывая в это свое отношение к персонажу. Таков смысл слов Комиссаржевского о том, что актер в мольеровских спектаклях не должен перевоплощаться. Речь идет о другой мере перевоплощения: {209} «Играя, актер не должен перевоплощаться, не должен на самом деле становиться “скупым”. Актер должен играть его, представлять. Представлять, увлекаясь, живя своей игрой, но играть, выделяя и показывая все существенное для данной обобщенной фигуры» («Театральные прелюдии», с. 88).

Методология актерского творчества у Комиссаржевского, как отмечалось, зиждилась на поиске от внутреннего к внешнему. В этом пункте опять-таки просматривается его близость идеям Станиславского и противостояние Мейерхольду.

Режиссер полемизировал с Джемсом, с его известным утверждением, будто «если мы при спокойном состоянии духа сделаем правильную гримасу лица и движение, соответствующее какой-либо эмоции, то мы вызовем в себе и эту эмоцию»[[355]](#footnote-356). Позднее Мейерхольд привлечет этот тезис, строя свою биомеханическую систему игры.

Комиссаржевский критиковал современный ему театр за то, что в спектаклях часто отсутствует ансамблевость, и «актеры, играя друг с другом, друг друга не слушают и друг друга не видят»[[356]](#footnote-357). В книге «Творчество актера…» режиссер напоминал о важности сценического общения, из которого и вырастает ансамбль: «Только слушая и смотря на своих партнеров, можно чувствовать их, сцепляться с ними». Режиссер добивался от артиста целостного понимания пьесы.

В 1910 году Комиссаржевский основал свою *школу-студию*. Ее программа включала множество практических и теоретических дисциплин. Режиссер считал, что артисту необходимы «широкое и вдумчивое общение с жизнью и природой», кругозор, знание смежных искусств. Обязательными были занятия по истории живописи, скульптуры, музыки, архитектуры. «Все теоретические предметы… — требовал Комиссаржевский, — должны в то же время способствовать и развитию фантазии ученика. Для этого они должны преподаваться, насколько возможно, живо и образно»[[357]](#footnote-358). Режиссер обладал большим педагогическим талантом. Под его руководством начинали многие актеры, получившие позднее известность и признание. Среди них — М. А. Терешкович, И. А. Залесский, С. П. Алексеев, И. В. Ильинский, А. П. Кторов, М. И. Жаров, М. И. Бабанова, В. Ф. Зайчиков, В. В. Барсова.

«Фауст» занимал одно из центральных мест на творческом пути режиссера в 1910‑е годы. Его успех подтверждал правоту искателя и служил опорой дальнейшего созидания театра романтически одухотворенного, с уклоном к философско-этическим {210} темам. Позднее Комиссаржевский говорил, что почти все его спектакли «посвящены» раскрытию философского смысла произведений. Для него выразить «дух пьесы» — значило прежде всего выявить ее философию, борьбу и пафос идей.

Анализируя процесс работы театра над пьесой, разделяя рациональное и интуитивное в нем, Комиссаржевский и в этом случае ставил акцент на последнем. Он считал, что проникновение «в глубины автора» совершается на основе интуиции. В этих вопросах режиссер обнаруживал инерцию бергсонианства. Отдавая ему дань, Комиссаржевский однако в своем творчестве продолжал искать опоры в крупнейших явлениях русской реалистической литературы. В 1910‑е годы он ставил пьесы современных драматургов. Но главное место в его репертуаре, как уже говорилось, заняла классика.

Подлинными вехами явились его спектакли по произведениям Достоевского. Комиссаржевский осуществил их в пору острой полемики о творчестве писателя. Наряду со спектаклями Московского Художественного театра («Братья Карамазовы», «Николай Ставрогин»), его постановки «Идиот» и «Скверный анекдот» сыграли значительную роль в утверждении Достоевского на русской сцене. На их материале режиссер продолжал разрабатывать программу символико-романтического театра крупных идей.

Премьера «Идиота» в Московском театре Незлобина состоялась в 1912 году. Современники свидетельствовали, что на решение незлобинцев обратиться к Достоевскому повлиял успех «Братьев Карамазовых» в МХТ. К тому времени «Идиот» был поставлен в императорских театрах (Александринском и Малом), в московском театре Ф. А. Корша, на провинциальной сцене. Но положенная в основу этих постановок инсценировка В. А. Крылова и С. Сутугина обедняла и искажала роман. Комиссаржевский ставил «Идиота» по собственной инсценировке. Он искал путей сохранить духовную глубину литературного первоисточника. Стремился сценически передать своеобразие его идей и характеров, справедливо усматривал близость приподнятой стилистики писателя своим поискам романтизации театра.

Режиссеру был важен общечеловеческий смысл «Идиота». Он хотел., вывести действие за рамки одной эпохи, показать «вечность страстей и чувств». Годом позднее Комиссаржевский спорил с М. Горьким, не соглашаясь с его критикой Художественного театра, включившего Достоевского в свой репертуар. Режиссер полемизировал с попыткой подходить к творчеству великого писателя с односторонними критериями.

В основу спектакля «Идиот» были положены не отношения Настасьи Филипповны и Аглаи к Мышкину и Рогожину, {211} а глубинное нравственно-философское начало — «искание Мышкиным правды на земле… оправдание мира любовью»[[358]](#footnote-359).

Своей духовностью, человечностью, взлетами страстей захватывал зрителей спектакль. В нем не было видимой злободневности. Но проблематика оказалась остро современной. Поиски гармонического идеала личности и трагическая невозможность утвердить его в действительности — эта тема не могла не быть созвучной предреволюционной эпохе.

Жажда добра и справедливости, олицетворенная в Мышкине — Н. П. Асланове, пронизывала спектакль. В основе каждого из десяти эпизодов, по выражению критика, было «испытующее сердце героя».

«Идиот» Комиссаржевского был оформлен строго и шел в сукнах со сменными завесами заднего плана. Декорация, по словам режиссера, должна была напоминать «слегка намеченный фон в гравюре», чтобы тем отчетливее выявлялся контур человеческих фигур и рисунок движений. В оформлении Комиссаржевский стремился к «двойственности» — передать определенное время, но также и «вечность». Эти два полюса в спектакле были намечены тонко и лаконично. Режиссер предупреждал, что время действия романа, эпоха шестидесятых годов предстанет «лишь схематизированно». Однако Петербург безошибочно узнавался на сцене.

Как и всегда, «временное» Комиссаржевскому было интересно рядом с «вечным». И он стремился придать картинам спектакля мистериальный, надбытовой колорит. Изображения, достоверные в своей реальности, знакомости, сценическим приемом сдвигались, приобретали романтическую окраску. Привычный театр-помещение как бы переводился в театр-пространство.

Декорация и освещение помогали создать атмосферу тревоги и драматизма. Картины романа возникали на сцене из мглистого сумрака и как загадочные видения во мраке и растворялись.

В первом же эпизоде из тьмы брезжило желтеющее окно купе железнодорожного вагона. Постепенно вырисовывались силуэты Мышкина и его попутчиков. Надрывно звучали гудки несущегося в ночи поезда… Финал в квартире Рогожина был решен на фоне черного бархата. Возникало ощущение «бездонной, мрачной, непостижимой глубины»[[359]](#footnote-360). В мертвой тишине двигались почти фантастические фигуры Мышкина и Рогожина. Гробовое молчание вдруг нарушалось приступами безумного хохота Рогожина — А. П. Нелидова. Тихое бормотание и смех убийцы снова и снова прерывались беззвучными спазмами. В романе этот эпизод оканчивался тогда, когда уже «совсем рассвело». У Комиссаржевского последняя сцена погружалась в бездонную черноту.

Была ли безысходность в трактовке режиссера, в сгущенной трагедийности финала? Можно напомнить слова критика С. Н. Булгакова, сказанные в те же годы в связи с творчеством Достоевского: «Мрак сгущен до последней мучительности, и эта его невыносимость и делает его предрассветным». Мысль эта, можно предположить, Комиссаржевскому была близка. Во тьме пропадал земной путь героев спектакля. Но не мог исчезнуть, оставаясь вечным, след «испытующего сердца» Мышкина. Стремление Комиссаржевского к романтическим заострениям трактовки не противоречило {212} творчеству Достоевского, который сам называл свое искусство *фантастическим* реализмом. Писателя привлекали ситуации исключительные, характеры сильные и резкие. В разных его произведениях можно найти мысль о «неправдоподобии» окружающей человека реальности. И в «Идиоте» высказан тот же взгляд: «Всякая почти действительность хотя и имеет непреложные законы свои, но почти всегда невероятна и неправдоподобна. И чем действительнее, тем иногда и неправдоподобнее».

Успех спектакля определялся его соответствием стилю писателя, единством идейной сути сценических образов с нравственным пафосом Достоевского.

Художественная цельность отличала спектакль от предшествующих постановок «Идиота». На императорских сценах перед зрителем являлось созвездие выдающихся мастеров. В «Идиоте» Александринского театра играли М. Г. Савина, В. Ф. Комиссаржевская, Р. Б. Аполлонский, М. В. Дальский, в Малом театре — М. Н. Ермолова, А. А. Яблочкина. Такого уровня актеров у Комиссаржевского не было. Его спектакль завоевывал успех стройностью замысла, созданием атмосферы, близкой Достоевскому, тонким взаимодействием средств, богатством сценической партитуры. Значение новой постановки определялось преимуществами, которые давало единство режиссерской воли — твердой и бережной одновременно.

Поучительных результатов Комиссаржевский достигал и в следующем спектакле по произведению писателя — в «Скверном анекдоте» (1915). Он был поставлен в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской.

Общественно-политические события в России, вступившей в войну, развивались со стремительной быстротой. Это не могло не отразиться на мировосприятии художника. Романтическая мечта о прекрасном человеке, так взволнованно раскрытая в «Идиоте» Комиссаржевского, в его «Фаусте», теперь сменилась чувствами горечи и боли. Выбор «Скверного анекдота» вряд ли был случайным. Слишком многие явления в России тех лет напоминали собой «скверный анекдот».

Язвительная проза Достоевского обрела на сцене черты мрачной фантасмагории, бесовского наваждения. Драматические контрасты, трагедийность «Идиота» здесь сменились «чертовым водевилем». Действие в инсценировке «Скверного анекдота» окуталось будто заревом пожара, «зловещей красноватой мглой»[[360]](#footnote-361).

Ключом к замыслу автора служит уже первая фраза повести: «Этот скверный анекдот случился именно в то самое время, когда началось с такой неудержимой силою и с таким трогательно-наивным порывом возрождение нашего любезного {213} отечества и стремление всех доблестных сынов его к новым судьбам и надеждам». Запечатленные Достоевским гримасы действительности, уродливость социальных отношений приобретали в исторической перспективе укрупненный масштаб. И Комиссаржевский ощущал это.

Режиссер ставил «Скверный анекдот» с характерной для него бережностью к первоисточнику — к его идеям, тексту и жанру. Следуя за автором, он решал спектакль как трагикомедию. Романтическая преувеличенность формы послужила выражению едкой иронии и сарказма. Для сценического стиля постановки были характерны жесткость гротеска, гиперболизм страстей, острота внешнего рисунка. В пьяной вечеринке у канцеляриста Пселдонимова спектакль открывал нелепость и мрак человеческого бытия. В лице Пралинского (артист В. А. Носенков) развенчивалось либеральное краснобайство. В образе сотрудника сатирического журнала «Головешка» критиковался доктринерский максимализм.

В поднятую Достоевским тему либерализма Комиссаржевский вносил современные акценты. Например, Пралинский в спектакле был лишен черт важного барина и превращен, по словам критика С. Яблоновского, «в чиновника весьма демократической внешности». Такое опрощение — от барина к интеллигенту — соответствовало социально-исторической эволюции русского либерала.

Режиссура искала и находила дополнительные штрихи для издевки над умозрительностью розовых надежд «спасителей» отечества. «Главное то, что я убежден, душою убежден. Гуманность… человеколюбие. Возвратить человека самому себе, возродить его собственное достоинство и тогда… с готовым материалом приступайте к делу», — в повести эти слова Пралинский произносит как мысленный монолог. В спектакле он обращался к городовому, а тот, выкатив глаза, струной вытягивался перед его превосходительством.

В режиссерской партитуре Комиссаржевский использовал некоторые приемы, уже знакомые по «Идиоту». Смена эпизодов осуществлялась наплывом. Трагически звучали щемящие мелодии, предварявшие картины спектакля.

Оформлял спектакль Ю. П. Анненков, проработавший в Театре имени Комиссаржевской с 1914 по 1919 год. В. Г. Сахновский называл его «художником-экспрессионистом». На декорациях «Скверного анекдота» лежал отпечаток гротеска. Улицы Петроградской стороны, где происходило действие, были показаны как бы глазами хмельного человека. Домики, заборы, двери и вывески, фонари и водосточные трубы кренились и словно бы приплясывали в мутноватой вечерней полумгле. Тюлевая вуаль усиливала эффект фантасмагоричности. В квартире Пселдонимова обои, портьеры, дверь, лампа «были окрашены и написаны так, что зритель ощущал {214} яркие, но незаконченные, нарочито незаконченные пятна. Сделано было так, словно воспаленный глаз Достоевского упал на одни предметы и лица, зорко выхватив нищету и убожество жизни, а остальное как-то смазалось, точно художник посмотрел на все это полными слез глазами»[[361]](#footnote-362).

По мнению Я. А. Тугендхольда, спектакль Комиссаржевского оказался в большем приближении к стилю писателя, чем инсценировка «Бесов» в Московском Художественном театре. Критик завышал оценку «Скверного анекдота». Но сопоставления с «Николаем Ставрогиным» возникали не случайно. В трактовке Комиссаржевского, в ином, конечно, ракурсе, но достаточно отчетливо обнаруживались мотивы «бесовского» ослепления, одержимости человека, сбившегося с дороги и влекомого к катастрофе.

Поставленные Комиссаржевским «Идиот» и «Скверный анекдот» — важные вехи сценической жизни произведений Достоевского. Наряду со спектаклями МХТ, они принадлежали к художественно наиболее завершенным истолкованиям Достоевского в русском театре предреволюционной эпохи.

Комиссаржевский внес значительный вклад в утверждение прозы великого писателя на сцене. Он первым дал сценическую жизнь «Скверному анекдоту». Он обогатил традицию «Идиота», создав близкую первоисточнику инсценировку.

Театр Достоевского требовал могучих актерских талантов. Но не только. Начало жизни его романов на русской сцене совпало с периодом театральной реформации, с борьбой против бездуховности искусства, с утверждением режиссерского театра. Это процессы взаимосвязанные. Произведения писателя открыли эпоху в сценических исканиях. Вместе с тем, их настоящий успех был возможен только в театре, поднявшемся на новую ступень развития.

Размах, сложность, глубину романов Достоевского нельзя было передать в системе привычного бытового и тем более натуралистического театра. Требовались иные эстетические измерения. Важна была гармония слагаемых сцены, объединенных режиссерским замыслом. Это доказывали постановки Художественного театра, спектакли Комиссаржевского.

«Идиот» и «Скверный анекдот» положили начало романтическим трактовкам. Их сила в оригинальном прочтении первоисточника, в цельности режиссерского замысла, в одухотворенности актерской игры.

Театр, в первом сезоне существования которого был поставлен «Скверный анекдот», возник осенью 1914 года, в Москве, и получил имя Веры Федоровны Комиссаржевской. В его труппу вошли выпускники и ученики актерской студии, руководимой Ф. Ф. Комиссаржевским. Театр и был основан при студии и оставался тесно связанным с ее деятельностью. {215} Среди учредителей были также В. Г. Сахновский и актер В. А. Носенков. Комиссаржевский писал о задачах театра-студии: «Раскрытие вечного во временном — романтизм; сценическое истолкование идейности, философичности и стиля авторов и проявление на сцене не “актерничанья”, а подлинных чувств и мыслей исполнителей в форме исполняемого произведения» («Театральные прелюдии», с. 118).

Организация театра совпала с началом войны, которую Германия объявила России. Для открытия был выбран «Дмитрий Донской» В. А. Озерова. Премьера состоялась 22 октября 1914 года. По многим мотивам этот выбор заключал для режиссера принципиальный смысл. В Озерове Комиссаржевскому был близок романтический пафос. Он трактовал пьесу как трагедию о подвиге и самопожертвовании. Ценность «Донского» театр видел в его героической направленности, в прославлении мужества воинов, вставших на защиту родины от вражеского нашествия.

Многими деятелями искусства судьбы культуры в тот момент переживались особенно напряженно. Для Станиславского, например, стало «страшно ясным сознание неглубокости всей… буржуазной культуры»[[362]](#footnote-363). В пору острого социально-политического кризиса борьба за подлинные ценности русской культуры приобретала важный смысл. Вспомним, что именно в годы войны В. И. Ленин написал статью «О национальной гордости великороссов».

Московский Художественный театр обратился тогда к самому великому в отечественной классике — к Пушкину, поставив его маленькие трагедии. Сквозным действием спектакля, по определению Станиславского, был «протест против несправедливости»[[363]](#footnote-364). «Театральная война в такое время кажется оскорбительной карикатурой, — писал Станиславский, критикуя наскоро испеченные драматургические поделки, не принимая лубочного патриотизма. — Пушкинский спектакль… в исполнении лучших артистов Московского Художественного театра, — вот в чем выразился наш отклик на события»[[364]](#footnote-365).

Сходным образом размышлял и Комиссаржевский. Его позиция также противостояла казенному псевдопатриотическому кликушеству, которым была охвачена часть русского общества. Он с горечью писал о том, что современный театр не решился воскресить старую русскую трагедию. А именно в ней виделся ему живой родник высоких идей. «Дмитрий Донской» привлек режиссера тем, что пьеса полна «народной гордостью… верой в возможность героического». В статье «Театр и война» Комиссаржевский цитировал строки из предисловия к сочинениям Озерова, вышедшим в 1816 году: «Озеров {216} возвратил трагедии истинное ее достоинство: питать гордость народную священным воспоминанием и вызывать из древности подвиги великих героев, служащих образцом для потомства» («Театральные прелюдии», с. 120).

Выступая в печати, Комиссаржевский в широком плане рассматривал вопрос об отношении к собственной и иноземной культуре. Ему был чужд шовинизм, для него национальное неотрывно от интернационального. Резко критикуя низкопоклонство, он не принимал и нигилизма, огульной «брани» по отношению, например, к немецкой культуре. Художник выражал надежду, что из этих крайностей «родится не только настоящее отношение к Германии, но главным образом настоящее отношение к России»[[365]](#footnote-366).

В мыслях Комиссаржевского прорывалось наболевшее, тревожившее душу. Он надеялся на рост национального самосознания, в результате которого «и мы сумеем… и любить свое, и дорожить им, а не плевать на него только потому, что оно “свое”, а не иностранное, перед которым, будь оно самой последней завалью, мы привыкли преклоняться»[[366]](#footnote-367).

«Мы должны, — призывал Комиссаржевский, — научиться не только видеть, любить, ценить, беречь и отстаивать свое русское, то, чего мы, увы, не умеем, но и культивировать это русское»[[367]](#footnote-368). Эти строки писались одновременно с репетициями «Дмитрия Донского».

Ставя трагедию Озерова, Комиссаржевский продолжил поиски возвышенно-романтического искусства, нашел опору своим гражданским чувствам. Тема России, сплочения русских племен, вставших на защиту от татарских полчищ, пронизывала спектакль. Дух непреклонности, готовность к самопожертвованию стали основой трактовки характеров. В режиссерской экспозиции цитировались строки трагедии:

Ах, лучше смерть в бою, чем мир принять бесчестный.  
Так предки мыслили: так мыслить будем мы…  
И лучше жить престать иль вовсе не родиться,  
Чем племенам чужим под иго покориться!

Герои Озерова казались постановщику символами «сильной, свободной и всегда чувствительной России».

Обращение к давней, архаичной по своим приемам пьесе не было связано с реставраторскими намерениями. Но и не носило характера модернизации, порывающей с первоисточником. Стремление избегать крайностей отличало художнические замыслы Комиссаржевского. «На современной нам сцене, — указывал режиссер, — “Дмитрий Донской” Озерова мыслим не только как кусок музейной старины, как занятное зрелище, но и, главным образом, — как выражение подлинного {217} возвышенного и возвышающего чувства» («Театральные прелюдии», с. 122). В декорациях и костюмах не воспроизводились приметы эпохи, к которой относится действие. Театр стремился показать «Россию XIV века в понимании Александровской эпохи, в понимании людей Отечественной войны и театра того времени, так сказать, “ампиризированный” XIV век» («Театральные прелюдии», с. 122). Избегая археологической детализации, режиссер в спектакле искал поэтических метафор, романтической приподнятости.

Комиссаржевский сократил текст, а в некоторых местах перемонтировал его. Он стремился удовлетворить современным критериям сценичности, добивался, «чтобы архаизмы речи не мешали непосредственному восприятию зрителя» («Театральные прелюдии», с. 119).

Режиссер ввел пролог, которого нет в пьесе. Текст его состоял из первого монолога Дмитрия Донского и некоторых других мест. Пролог сразу придавал сценическому действию торжественность и монументальность.

… Лучи света выхватывали из темноты три фигуры. Два воина по краям и в центре фигура женщины, будто приготовившейся к клятве. Женщина олицетворяла собой Россию. Строгое лицо, боевой шлем, перекинутый через плечо походный плащ. Рука сжимала древко знамени. Гневом и болью звенел голос России (текст пролога читала актриса Г. И. Серова), звавшей своих сыновей на смертный бой.

Близ двух веков, враги то явные, то скрытны,  
Как враны алчные, как волки ненасытны,  
Татары губят, жгут и расхищают нас.  
К отмщенью нашему созвала ныне вас:  
Беды платить врагам настало ныне время…

Патетику трагедии Комиссаржевский стремился раскрыть актерскими средствами. «Основу» спектакля он видел в «искреннем пафосе актеров». И требовал от исполнителей лаконичных жестов, чеканной пластики. В каждом движении нужна «строгая оформленность». Не менее важна их эмоциональная насыщенность. В жестах должно сквозить героическое. Сохранившиеся фотографии передают напряженность чувств и торжественность формы спектакля. «Теперь, — писал Комиссаржевский, отвечая на вопрос, почему он ставит “Донского”, — прошла пора исключительно полутонов и бестемпераментной статуарности и актерской неподвижности на сцене, введенной в русский театр в свое время так называемыми “стилизаторами” и взятой напрокат у немецких “искателей” — Фукса, Рейнгардта и других… Театр не может не выражать сильных чувств и страстей. Это его прямая задача»[[368]](#footnote-369).

{218} «Дмитрий Донской», однако, не нашел того отклика, на который рассчитывал Комиссаржевский. Одну из причин режиссер видел в том, что зрителя не удовлетворяла аскетичность сценического решения, отсутствие эффектного «гарнира». Успех был бы достигнут, замечал постановщик, если бы пьеса была «препарирована» как grand spectacle с фанфарами и литаврами, пышными декорациями и массовыми сценами. Были и другие причины. В ту пору в театре имени В. Ф. Комиссаржевской не было крупных актеров. Вероятно, для многих из молодых участников спектакля режиссерские задачи оказались трудными. Стиль театральной романтики, высокого пафоса предъявляет большие требования к духовному миру, к гражданской зрелости художника, и, конечно, к его сценической технике.

Поиски «пафоса» были ощутимы в поставленных после «Дмитрия Донского» «Гимне Рождеству» по Диккенсу (1915), в «Пане» Шарля ван Лерберга (1917). Успехом пользовалась «Лизистрата» Аристофана (1917).

В таланте Комиссаржевского были размах, целеустремленность, серьезность и глубина. Режиссер снискал себе высокое уважение и авторитет. Достоинства его искусства были очевидны современной ему критике: «Чувство сценических форм спасает его от копирования жизни и… предохраняет от культа преувеличенной театральности Евреинова и от условных воплощений Мейерхольда… Он избегает грубых эффектов и сильных ярких черт, изобилия деталей, стремясь к сдержанности и мягкости… Он издавна стремился к простоте и к экономии средств постановки… Принадлежа к числу режиссеров-творцов и новаторов, он единственный из них сумел сочетать в своем искусстве полную свободу, господство и сотрудничество автора и актера рядом с режиссером. В плане театральной эстетики начала XX века Комиссаржевскому принадлежит честь осуществления полной гармонии между этими тремя основными элементами театрального искусства»[[369]](#footnote-370).

Взгляды Комиссаржевского не были во всем последовательны. В его статьях иногда обнаруживалось влияние эстетизма: «Цель искусства — само искусство» («Театр и война»). У него можно найти мысль, будто в искусстве не должно быть «ни правых, ни левых, ни консерваторов, ни социалистов. Театр захватывает область духа, а в этой области сходятся все люди»[[370]](#footnote-371), «все художники служат одному Богу»[[371]](#footnote-372). {219} Типичная для романтизма (восходящего к йенской школе) мечта о внесоциальном универсуме искусства была утопичной. В позиции Комиссаржевского, достаточно характерной для либерального интеллигента, подчас сквозили прекраснодушие, политический сентиментализм. В размышлениях режиссера заметна ограниченность взглядов, недооценка социально-воспитательной миссии театра. Сказывался типичный для многих реформаторов сцены эстетический аристократизм. В настойчивости, с которой Комиссаржевский требовал отделить театр «тенденциозный» от «настоящего», от «театра духа» — ощутимо влияние элитарных, снобистских концепций. Но практика Комиссаржевского в определенной мере избегла замыкания кругом узко эстетических задач. Его оберегала характерная для режиссера забота о философской глубине спектакля, стремление к искусству «высокому», которого, как писал режиссер, «может требовать такой богатый душою народ, как русский»[[372]](#footnote-373). Лучшие его спектакли сопрягались с коренной традицией национальной сцены.

Культурническая позиция Комиссаржевского, его забота о серьезности творчества, о духовных ценностях была лишена обычного для таких взглядов западнического оттенка. Режиссер искал опоры в традициях русской театральной культуры, справедливо связывая их с именами Щепкина, Станиславского, с корифеями Малого театра.

Откликаясь на 125‑летие со дня рождения Щепкина, Комиссаржевский призывал утвердить «на нашей сцене щепкинские основания игры, претворенные в современности»[[373]](#footnote-374). Он вспоминал заветы «идеального деятеля русской сцены». Режиссеру особенно важны щепкинские требования правды, живого человека на подмостках, бережного отношения к пьесе, поиски ансамбля, этическая бескомпромиссность.

Пробным камнем в оценке борьбы за реалистические тенденции в русском театре начала века можно считать *проблему взаимосвязи драматургии и сцены*. Эпоха театральной реформации знаменита и своими крайностями. Утверждение режиссерских прав подчас перерастало в тиранию. Пафос формотворчества отодвигал иные задачи, значение пьесы подчас априорно принижалось. Борьба за эмансипацию театра легко оборачивалась его автономией от драматургии. Отвергая такой подход, теоретически обосновывая его ущербность, Комиссаржевский по-своему боролся против обезличивания драматургии, утверждал ее идейную ценность для сцены. Прежде всего ему важна верность духу пьесы. И бережность к драматургии не означала, к примеру, неприкосновенности {220} ее текста. Режиссер понимал необходимость в отдельных случаях купюр или перестановки реплик. Именно так он поступал, ставя «Фауста» или «Дмитрия Донского».

Не менее энергично Комиссаржевский защищал идею эстетической самостоятельности театра как вида искусства, в его слагаемых искал гармонии. Для своего времени эти идеи были актуальными. В статье «Писатель и актер» Комиссаржевский выступал с отповедью Ю. И. Айхенвальду, возвестившему «смерть театра». Айхенвальд, оценивая театр с литературоцентристских позиций, считал его не самостоятельным, а лишь вторичным, производным от драмы искусством.

Споря с тезисом критика о том, что якобы театр лишь иллюстрирует драму, Комиссаржевский одновременно утверждал права режиссера-истолкователя постановки, где пьеса преображена «духовным восприятием актера и режиссера». Иждивенческое отношение к литературному первоисточнику для Комиссаржевского несовместимо с подлинным творчеством.

Конечно, театральность была его кумиром, объектом напряженного интереса. Поискам ее обогащения режиссер отдавал много сил и таланта. Он говорил о важности технологии и техники сцены, о необходимости опираться на исторический опыт театра. Трудно не согласиться, например, с его мыслью о том, что пьесы Шекспира лучше всего будут выражены «на такой архитектурной постоянной условной сцене, которая может явиться свободной переработкой сцены современного Шекспиру английского театра. Этой сцены требует не только их философский смысл, но и их архитектоника»[[374]](#footnote-375).

Комиссаржевский много экспериментировал в сфере формы. Но одновременно не исчезала из поля зрения проблема содержания, то, что принято называть «во имя». Режиссер нередко жертвовал приемом, если он не сопрягался с внутренним смыслом действия. Ему в театре было важно то, во что «художник вложил душу». Лишь форма, подсказанная содержанием, «будет в конечном результате проста и естественна»[[375]](#footnote-376).

«Театр через живые и находящиеся в действии образы ведет зрителя к духовному постижению жизни», — так формулировал режиссер программную для него мысль. Не случайно ею открывались «Театральные прелюдии».

Азартность сценических исканий не ограничила их пределами формы, лабораторных экспериментов. Режиссера влекло к театру свободного дыхания, высоких чувств, просветленных идеалов. Очевидец многих его постановок П. А. Марков вспоминал: {221} «В постановках театра имени Комиссаржевской постоянно ощущалось стремление осмыслить жизнь с философско-романтических позиций, обнаружить даже в повседневности — вечное. Спектакли увлекали нас не сюжетом, но раскрывавшимися в них проблемами вечности добра и любви»[[376]](#footnote-377).

В лучших спектаклях 1910‑х годов Комиссаржевский стремился подняться над обыденностью жизни, над ее мещанской «прозой», уходил от пошлой злободневности, искал путей к «вечным» вопросам, пытаясь философски осмыслить время. Интерес к большим категориям, к абсолютным ценностям обнаруживался тогда с особой остротой у художников, чутких к коренным основам бытия человека, например, у В. Ф. Комиссаржевской, у К. С. Станиславского, говорившего в 1907 году, что «надо играть вечно, — раз и навсегда». Сходные процессы происходили в литературе: «Есть нечто общее между пытливым интересом к национальной субстанции и пристрастием к “вечным” ценностям бытия (будь то пантеистическое чувство космоса, природа, любовь, искусство) в реализме той поры. Тут своеобразно воплотились… поиски связующих начал жизни, путей преодоления отчужденности человека»[[377]](#footnote-378).

Для Комиссаржевского с «вечным» связывалась возможность одухотворить искусство. «В одухотворенности весь смысл художественного произведения», — не раз повторял он любимую мысль. Ему казалось, что такой путь поможет преодолеть крайности театрального развития: натурализм и отвлеченную условность, абстрактную стилизацию.

После Октябрьской революции Комиссаржевский продолжал интенсивную деятельность режиссера и педагога. Он пользовался активной поддержкой заведующей государственными театрами Москвы Е. К. Малиновской и наркома просвещения А. В. Луначарского. В отличие от фрондерски настроенных деятелей культуры, Комиссаржевский ощущал правоту Рабоче-крестьянского правительства, которое «должно давать направление» искусству. «То старое, которое мы храним, мы должны показать во всем блеске, чтобы дошло оно до наивной души», — говорил он в декабре 1918 года, характеризуя интересы новой зрительской массы[[378]](#footnote-379).

«Лизистрату» Аристофана (1917) Комиссаржевский стремился приблизить к современности, освободив пьесу от некоторых архаических структурных элементов и введя пролог, сочиненный Г. Гофмансталем специально для аристофановской {222} комедии. В оформлении были использованы мотивы античных фресок. «Поставлена комедия очень удачно с внешней стороны, — писал Ю. В. Соболев, — Она в меру, чуть-чуть стилизована, но не настолько, чтобы убить живую душу бессмертной насмешки, вложенной Аристофаном в свою комедию»[[379]](#footnote-380). Веселая изобретательная буффонада царила в спектакле. П. А. Марков назвал его полным мастерства насмешливым и скептическим фарсом.

После ухода из Театра имени В. Ф. Комиссаржевской режиссер (в сезоне 1918/19 годов) возглавил Театр-студию Художественно-просветительного союза рабочих организаций (ХПСРО). Его программа в определенной мере оказалась близка целям, которых ранее пытался достичь К. А. Марджанов на сцене Свободного театра (1913). Комиссаржевский стремился к театру, объединяющему разные виды спектаклей: он ставил оперу («Похищение из сераля» Моцарта), драму («Буря» Шекспира), оперетту («Сказки Гофмана» Оффенбаха), комедию («Женитьба Фигаро» Бомарше). Режиссер говорил, что драма и опера должны подать друг другу руки. Он предполагал готовить в студии «совершенных артистов сцены», универсально образованных и готовых выступать в разных типах спектаклей. Художественные задачи были неразрывно связаны с педагогическими, это диктовало и выбор репертуара. При открытии Театра-студии Комиссаржевский, к примеру, указывал, что в «Похищении из сераля» он видел «предлог для соединения пения, действия, танца, слова»[[380]](#footnote-381).

«Бурю» критика относила к лучшим постановкам сезона[[381]](#footnote-382). Аскетизм оформления, состоявшего из геометрически строгих пратикаблей, помог сконцентрировать внимание на актерах, дав простор жесту и движению. Со стилем спектакля гармонировал «несколько повышенный декламационный тон» исполнителей (В. Ашмарин).

Летом 1919 года Комиссаржевский выехал в командировку на Эдинбургский театральный фестиваль. Блокада Советской России странами Антанты затруднила своевременное его возвращение. Острое безденежье также заставило откладывать не раз намечавшийся отъезд на родину. «Денег у нас не хватило уже, когда мы доехали до Парижа, потому что деньги наши ничего не стоили», — сообщал режиссер в одном из писем[[382]](#footnote-383). Он тосковал по России, по своему театру. Западноевропейское искусство произвело на Комиссаржевского гнетущее впечатление. Его коммерческий дух, шаблонность и пошлость вызвали протестующие отзывы режиссера, которые {223} неоднократно публиковались в советской печати в 1920‑е годы. «Театр здесь сейчас самая отвратительная спекуляция, — писал он из Лондона. — Театр здесь официально признан как “заведение”, наравне с трактиром и пивной. Народ ходит смотреть глупейшие и пошлейшие ревю и обозрения, музыкальные комедии, мюзик-холл, где пошлость и скабрезность прикрываются пуританской сентиментальностью»[[383]](#footnote-384). В русском репертуаре на английской сцене режиссера поразило махровое невежество и полное незнание русской жизни: «общечеловечность Толстого, Горького, Чехова, идейное и эмоциональное содержание пьес, — все оставалось похороненным за карикатурными деталями»[[384]](#footnote-385).

Позднее трудности возвращения усугубились обстоятельствами семейного характера — женитьба Комиссаржевского на английской актрисе. В 1926 году режиссер приезжал в СССР, встречался с Луначарским и Станиславским, посетил ряд театров. С Комиссаржевским велись переговоры о назначении его заведующим художественной частью академических театров Москвы и Ленинграда[[385]](#footnote-386).

За рубежом, оставаясь лояльным к своей родине, Комиссаржевский выступал активным проводником русской культуры. Он оказал, в частности, неизгладимое воздействие на развитие английского театра. Но эта тема — за пределами данной статьи[[386]](#footnote-387).

Необычайно высоко ценил талант режиссера Луначарский. Он говорил о волне обновления, которую несли его спектакли. Нарком полагал, что от Комиссаржевского можно было ждать «значительной роли» в развитии советского театра.

У Комиссаржевского, как мы помним, были постановки, отмеченные эстетизмом, преувеличенным вниманием к форме. Но главное русло его режиссуры — через борьбу и противоречия — развивалось в направлении к Человеку. Его искусство питалось глубинными связями с русской культурно-исторической традицией и в лучших своих достижениях отразило национальный духовный идеал, высокую романтическую мечту о красоте жизни, убежденность в жизнетворческом смысле искусства.

# **{****224}** М. Н. Любомудров Театральная молодость А. Я. Таирова

Свой галстук Александр Яковлевич Таиров закалывал булавкой с изображением Сакунталы — героини первого спектакля Московского Камерного театра, которому режиссер посвятил свою жизнь. Фанатической преданностью искусству была пронизана сложная и долгая личная судьба Таирова.

Сцена была для него храмом. Театр был смыслом его жизни. Много лет работавший с ним художник В. Ф. Рындин свидетельствовал: «Лично я после Таирова не знал ни одного режиссера, который бы так любил театр… Все были счастливы, что работали с Таировым»[[387]](#footnote-388). Многое в Таирове обнаруживало целеустремленность натуры. Но его жизнь богата и загадками, страстными увлечениями и сменами театральных вех.

Задумывая и называя свой театр Камерным, Таиров в действительности создал масштабный творческий организм, с которым связана целая эпоха в режиссуре XX века. Человек европейского кругозора, широко образованный, — в искусстве провозглашал приоритет эмоций. На протяжении многих лет Таиров упорно оспаривал содержательную роль драматургии для сцены, но выбирая репертуар, отдавал предпочтение шедеврам мировой классики. Утверждал примат актера, но с первых шагов Камерный театр был театром типично режиссерским. Многократно декларируя стихийный романтизм сценического стиля, Таиров со скрупулезной педантичностью сочинял и разрабатывал партитуру спектакля, и рационалистическая природа его режиссуры часто бросалась в глаза… Он начинал с бунта против мещанских вкусов в искусстве, но исповедуемый им эстетизм, поиски на путях стилизаторской экзотики были ненадежным оружием для режиссера-реформатора. Он любил Москву, не раз признавался, что только дома, в родном городе и ощущает настоящее творческое вдохновение, и в то же время всегда как будто ждал повода, чтобы сорваться с места, уехать в путешествие, на гастроли, в командировку — в Петербург, в Лондон, в Париж, в Рио‑де‑Жанейро, на край света… Друг и соратник Таирова А. Г. Коонен в своих воспоминаниях писала о его любви к путешествиям — {225} как правило, половину летнего отпуска проводил он в Париже. И в пристрастии к жанрам драматического искусства Таиров был антиномичен — его привлекали полярные жанры: трагедия и фарс, мелодрама и арлекинада.

Его искусство развивалось в атмосфере неослабевавшей полемики. «Единогласия вокруг таировских работ не было никогда», — отмечал исследователь творчества режиссера Ю. А. Головашенко. В его жизни «постоянно чередовались то взлет, то крушение»[[388]](#footnote-389).

Обилие таировских противоречий свидетельствовало о сложности его художественной генеалогии, о напряженности творческих исканий. Таиров был сыном своего времени.

Таиров родился в 1885 году в городе Ромны Полтавской губернии, в семье школьного учителя. В 1904 году поступил в Киевский университет, через два года перевелся в Петербургский, где и окончил юридический факультет в 1912 году.

Адвокатом Таиров не стал. К моменту сдачи выпускных экзаменов в университете он уже целиком поглощен театром. Специального сценического образования Таиров не имел. Его театральным университетом явилась многолетняя работа на разных русских сценах поначалу актером, а позднее и режиссером. Молодой артист выступал рядом с В. Ф. Комиссаржевской, Вс. Э. Мейерхольдом, П. П. Гайдебуровым, К. А. Марджановым. В 1905 году Таиров — профессиональный актер Киевского оперно-драматического театра. Сезон 1906/1907 года — работа в Театре Комиссаржевской. Потом в течение трех лет служба в Передвижном театре Гайдебурова, с которым исколесил едва ли не пол-России. Затем антрепризы Симбирска (1910), Риги (1911), где Таиров работал уже преимущественно как режиссер, снова Петербург (театр Рейнеке). Позже в Москве, в Свободном театре он сотрудничал с Марджановым.

Первыми постановками Таирова были «Гамлет» и «Эрос и Психея» Жулавского (1907, Передвижной театр). Позднее он еще раз поставил «Гамлета» — с Мамонтом Дальским в рижской антрепризе Н. Н. Михайловского.

Следует отбросить бытующее представление, будто таировская режиссура зачиналась в период его работы в Свободном театре и в первые сезоны Камерного. К моменту вступления в марджановскую труппу имя Таирова уже было известно, он имел опыт постановок полутора десятков русских и зарубежных классических пьес (А. П. Чехова, А. Н. Островского, Л. Н. Толстого, М. Горького, Ф. Шиллера, Софокла и т. д.).

Не без успеха развивалась и его актерская деятельность. Среди «основных» сыгранных ролей позднее в своей автобиографии он назовет Бориса Годунова в трилогии А. К. Толстого, {226} Астрова в «Дяде Ване», Сарданапала в одноименной трагедии Дж.‑Г. Байрона.

Первый период режиссерской деятельности Таирова (1907 – 1913, до организации Камерного театра) не позволяет говорить о сколько-нибудь законченной системе взглядов молодого постановщика. Но некоторые идеи будущей программы Таирова начали формироваться именно тогда. Во многих высказываниях режиссера возникали имена Мейерхольда и Марджанова, Ф. Ницше, и Вяч. Иванова, Чехова, упоминались Московский Художественный театр, итальянская комедия дель арте. Обнаружилось тяготение Таирова к надбытовой театрализации действия, к пантомиме, к широко понимаемой музыкальности спектакля, к изысканности сценической формы.

Обращение Таирова к драмам Чехова в эти годы было вызвано тем, что режиссер видел в нем большого художника: Чехов — «писатель наиболее близкий нам, наиболее чутко отразивший затаенные, неосознанные еще предчувствия»[[389]](#footnote-390). Чеховские пьесы послужили материалом для первых сценических экспериментов. Указывая на их лиризм, ритмичность, Таиров говорил о сродстве чеховской драматургии и музыки. Он подкреплял свою мысль идеями Ницше из его книги «О происхождении трагедии из духа музыки». Режиссер вел репетиции чеховских пьес под непрерывный аккомпанемент мелодий П. И. Чайковского и Ф. Шопена. Музыка должна была помочь раскрыться «индивидуальным переживаниям исполнителей», создать атмосферу, настроение сцены. «Почему, — говорил Таиров, — актеру не воспользоваться помощью музыки для выявления внутреннего образа, раз для выявления внешнего он пользуется гримом, костюмом, жестом…»[[390]](#footnote-391) С помощью музыки режиссер стремился достичь актерского ансамбля, важность которого для чеховской драматургии отчетливо сознавал. Варьируя мысли Вяч. Иванова, Таиров говорил о том, что музыка помогает проявиться «заложенным в нас… началам соборности»[[391]](#footnote-392).

В ту пору звучавшая на репетициях музыка не входила еще в чеховские спектакли Таирова. Свой ранний эксперимент режиссер довел до конца лишь спустя много лет, когда в конце жизни поставил в концертном исполнении «Чайку». Вагнеровская идея синтеза разных видов искусства увлекала Таирова. В 1911 году он писал: «Отчего театру драмы не воспользоваться музыкой, как он пользуется живописью и вообще всем, что помогает ему создать законченный спектакль?»[[392]](#footnote-393) Но развил ее режиссер позднее и свои опыты синтетической {227} театральности провел на ином, более соответствующем цели драматургическом материале.

В этот ранний период работы режиссера еще ничто не предвещало того упорного отрицания роли драматургии, которое было характерно для него позднее. Наоборот, здесь Таиров неоднократно утверждал бесспорный приоритет пьесы и авторского замысла. Раскрывая свою программу в 1910 году перед труппой Н. Н. Михайловского в рижском театре, он говорил о том, что «исходной точкой должна быть всегда внутренняя сущность пьесы, ее музыка, ее душа, ее идея. Только выяснив идею пьесы, можно уже отлить ее в ту или иную форму постановки, а не наоборот»[[393]](#footnote-394).

Эта же вступительная беседа Таирова знакомит нас с его тогдашними оценками основных театральных направлений. Он с большим уважением отзывался о заслугах Московского Художественного театра, с рождением которого связано «начало новой истории русского театра». Отмечал роль Мейерхольда в борьбе с рутиной и ложной академичностью.

Вместе с тем уже тогда Таиров отмежевывался и от МХТ и от исканий Мейерхольда. Реализм Художественного театра, его общественно-демократические устремления, по сути, оказались чужды режиссеру. Повторяя расхожие аргументы противников МХТ, он обвинял театр в натурализме и «копировании действительности». В декларациях молодого художника было много задора и полемических преувеличений. Не этим ли объясняются его упреки Мейерхольду, с которым у Таирова тогда просматривалась внутренняя близость? Путь Мейерхольда отвергался, ибо он, по словам Таирова, «впал в крайность» и вместо мхатовской формулы «реализм во что бы то ни стало» выдвинул другую — «во что бы то ни стало красоту, вместо жизненности — условность, вместо пестроты движений — неподвижность и барельефы и т. д.». На практике же Таиров многое у Мейерхольда перенимал и критика его на том этапе носила скорее характер декларативный.

Стремление Таирова не быть похожим на других, нащупать индивидуальный творческий метод было заметным, но формулировки его отличались расплывчатостью, спектакли носили эпигонский характер. Своим «принципом постановки пьес» он провозглашал некую «индивидуацию», а в вопросах «общего метода» примыкал к импрессионизму: «Отвергая копирование действительности… я стремлюсь лишь к созданию впечатления той или иной картины… в игре исполнителей я полагал бы нужным следовать принципам импрессионизма»[[394]](#footnote-395). Поиски давались Таирову с трудом. Необходимы были годы проб и экспериментов, опыт, знания, духовная зрелость. Пока же режиссер находил новый синтез в эклектизме: {228} «В искусстве эклектизм необходим, он рычаг его эволюции».

В 1910 году Таирову было двадцать пять лет. Его художественное самоопределение еще не состоялось. В спектаклях режиссера можно обнаружить тенденции символизма, сценического традиционализма и стилизаторства, повышенный интерес к разработке формы.

В «Анатэме» (Рига, 1910) Таирову виделась «трагедия разума и апофеоз веры»[[395]](#footnote-396). Следуя установкам символистского театра, режиссер стремился акцентировать в спектакле «ирреальное… мистическое», полагая, что в пьесе «небытовой элемент перевешивает бытовой». В беседе с актерами он снова повторял, что «подражание и натурализм уже не искусство».

Таирова особенно увлекли задачи внешнего, изобразительного решения спектакля. Один из важнейших его критериев — живописность, которая должна выражаться «главным образом в стиле, мизансценах и внешних движениях». Ему особенно дорого чувство красоты. Принцип ансамбля толковался режиссером не только как единство актерского исполнения, но и как целостность всей формы спектакля, как «общность построения и объединяющей идеи»[[396]](#footnote-397). Но верная исходная позиция реализовывалась в спектакле приемами вычурными и манерными, оборачивалась претенциозным стилизаторством. Художественного единства в «Анатэме» Таиров стремился достичь тем, что оформлял пьесу в тонах старинных гравюр или офортов, пользуясь ограниченной палитрой, допустив из красок только белую, черную, желтую, серую и коричневую[[397]](#footnote-398).

Ставя пьесу Х. Бенавенте «Изнанка жизни» (авторское название «Игра интересов») в петербургском Новом драматическом театре (театр Рейнеке), Таиров отталкивался от стиля французской живописи XVII века. В соответствии с этим заданием и оформил спектакль художник С. Ю. Судейкин. Сохранившиеся фотографии передают барочную изысканность, экспрессию рисунка, пестроту красок этого спектакля. Условно трактованная выгородка со спускающимися к залу ступенями и балюстрадой наверху, вероятно, давала возможность для разнообразных мизансцен. На подмостках появлялись персонажи в масках и клоунских костюмах, дамы в пышных кринолинах. Карнавальные эффекты поглотили энергию режиссера, хотя он и декларировал, что в «Изнанке жизни» намеревался, «сохранив колорит эпохи, дать наши переживания, т. е. переживания человека двадцатого столетия»[[398]](#footnote-399).

{229} Карьера режиссера, казалось, складывалась вполне благополучно. И все же неожиданно в 1912 году Таиров бросил театр, вознамерившись посвятить себя юриспруденции. Сдал последние экзамены в университете и вступил в адвокатскую корпорацию в Москве. Позднее в «Записках режиссера» Таиров объяснял свой уход разочарованием в современном театре. Характерно, что оно проявилось в годы общественного подъема и нового оживления реалистических тенденций в русском искусстве. Таиров был далек от социальных проблем действительности, и его отрицание современного театра граничило со снобистским нигилизмом. Его огорчало то, что театр «утратил тайну своих былых чаровании… самодовлеющую радость»[[399]](#footnote-400).

Действительным, а не мнимым духовно-эстетическим кризисом был поражен тогда модернистский театр. Но его соблазны и искусы манили молодого режиссера, через них ему предстояло пройти.

Вскоре, забыв о всех отреченьях, Таиров вновь кинулся в объятия Мельпомены. Вернувшись в Москву в августе 1913 года «с твердым намерением не заниматься театром», через несколько дней он уже оказался в труппе марджановского Свободного театра. Режиссура была *призванием* Таирова. И никакие кризисы и потрясения театра ни тогда, ни позднее не могли разрушить его верность избранному пути.

В Свободном театре в сезоне 1913/14 года Таиров поставил (при некотором соучастии Марджанова) два спектакля: «Покрывало Пьеретты» и «Желтую кофту». Оба они не выходили из русла театрально-стилизаторских экспериментов, которые тогда широко практиковали Н. Н. Евреинов, Мейерхольд, отчасти Марджанов и Ф. Ф. Комиссаржевский.

Таирову представлялось, что беды современного театра обусловлены падением актерского искусства, якобы утерявшего самостоятельность и независимость. Режиссер утверждал необходимость раскрепостить творчество артиста: «В каждом искусстве есть то главное, без чего оно немыслимо: в театре — человек… Театр — это актер… не к актеру-иллюстратору, а к актеру-творцу спектакля — вот куда лежит путь современного театра»[[400]](#footnote-401). Эта справедливая (хотя и слишком общая) мысль искажалась однако односторонним толкованием творчества, сводимого к самодовлеющим сценическим целям. Не случайно лучшей средой для раскрепощения актера Таирову представлялась пантомима: «Не связанный чужим словом, не скованный чужой мыслью, не закрепощенный навязанной психологией, актер в пантомиме стоит перед {230} нами как подлинный художник-творец. Творчество его первично, оно не является отзвуком чужого творчества… вполне самостоятельно и самоценно»[[401]](#footnote-402). Предоставить свободу актеру в чисто театральном выявлении образа, восстановить в правах пантомиму, импровизацию, движение, мимику, игровую природу творчества — цели, к которым Таиров шел в спектаклях Свободного театра.

Пантомима «Покрывало Пьеретты» (либретто А. Шницлера, музыка П. Донаньи) по замыслу режиссера должна была помочь «вернуться к золотой поре театра» — комедии дель арте[[402]](#footnote-403). Подобно этому и «Желтая кофта», в которой стилизовались приемы китайского и японского театра, приближала актеров, как казалось режиссеру, к другому «оздоровляющему истоку — китайскому “примитиву”»[[403]](#footnote-404).

В «Желтой кофте» сцена была почти лишена декораций и бутафории — их заменили ширмы. Таиров считал, что это переносило «центр тяжести» на актеров. Именно они должны были пробудить доверие зрителя к непривычной условности и для этого в них «должна проснуться искренность и вера в то, что два табурета и доска изображают поток»[[404]](#footnote-405). Режиссер стремился утвердить игровую стихию театра и щедро пользовался палитрой сценической условности. Его приемы не были оригинальны, но поставленной цели достигали. Подобно тому, как это происходило в мейерхольдовском «Дон Жуане», суфлеры в «Желтой кофте» работали на глазах у публики. В центре сцены находился бутафор, по ходу действия извлекавший из своего ящика нехитрые атрибуты. Облачко конфетти, которое он сдувал с блюдца, изображало снежную бурю.

Оба таировских спектакля имели успех. Они укрепили авторитет режиссера. Быть может, именно тогда Таиров ощутил уверенность в своем таланте, почувствовал его грани — размах фантазии, вкус к театральной магии, к изощрению сценических форм, причастность к тайне режиссерского эффекта.

Свободный театр сыграл в судьбе Таирова роль трамплина. Правда, при старте толчковая опора обрушилась — огромный коллектив очень быстро потерпел финансовое банкротство. Но движение продолжалось силой окрепшей художнической веры и зародившейся мечты Таирова — создать *свой театр*.

У режиссера была группа единомышленников — молодые участники спектаклей «Покрывало Пьеретты» и «Желтая кофта» после распада Свободного театра не хотели расходиться. Таировская мечта увлекала, манила перспективами. В центре этой группы была Алиса Коонен, чье искусство {231} в дальнейшем оказало огромное воздействие на поиски и свершения Таирова. Не случайно в одном из первых проектов предполагавшегося дела новый коллектив именовался «Театром Коонен».

Театр, организованный осенью 1914 года Таировым, получил название Камерного. Г. К. Крыжицкий свидетельствовал, что сама идея малого, камерного театра возникала еще у Марджанова[[405]](#footnote-406): он предполагал внутри Свободного театра создать малую сцену для особых интимных постановок; название же «камерный», видимо, было заимствовано у М. Рейнгардта, основавшего в 1906 году в Берлине экспериментальный Камерный театр.

Сам Таиров так пояснял выбор названия: «Мы хотели работать вне зависимости от рядового зрителя, этого мещанина… мы хотели иметь небольшую камерную аудиторию своих зрителей… Поэтому мы и назвали наш театр Камерным» (Записки режиссера… с. 96). Однако тут же режиссер оговаривался, что ни в коей мере не предполагал таким названием связывать свое творчество. Эксперименты в дальнейшем переросли рамки камерности, интимности. Масштабы поисков постепенно ширились.

Этап режиссуры Таирова, начатый постановками в марджановском коллективе и продолженный на сцене Камерного театра, завершился к исходу 1910‑х годов. Написанные в ту пору «Записки режиссера» — творческий манифест молодого Таирова. В нем он суммировал взгляды, подытоживал пройденный путь. Нет принципиальной разницы между высказываниями Таирова периода Свободного театра и его формулировками из «Записок режиссера». При всех отличиях таировских спектаклей той поры — все это были лишь разные узоры на одной и той же канве.

Свою мировоззренческую позицию этих лет Таиров позднее определил как бунт против буржуазно-мещанской действительности, против норм и традиций бульварного искусства. Красноречива исповедь режиссера в опубликованных в 1914 году «Набросках»: «Пыльный, скучный город, каменные громады домов, словно закоптелое, сиротливо плачущее, лишенное улыбок солнца небо, назойливые звонки трамваев, пошлые разговоры, гнусавые рожки моторов, “дневник происшествий” в полинявших газетах… Не тянет ли вас сбросить с себя всю эту кошмарную обыденность каждого дня — горячим лобзаниям солнца подставить свое лицо… под дикие песни бури ринуться в лодке в бушующее море… “Буря бы грянула, что ли?” Не живет ли в глубине души вашей неосознанная, быть может, полумертвая, но гнетущая тоска по иной, лучшей жизни, иным людям, иным делам!.. Такой маленький {232} масштаб нашей сегодняшней жизни, так испошлилось, измельчало в ней Добро и Зло!»[[406]](#footnote-407)

Подобные настроения были характерны для кризисного сознания многих представителей русской интеллигенции накануне революции. Предчувствие близкой и неотвратимой катастрофы «провоцировало» бунтарство, вселяло надежду на «очистительную» силу грядущего пожара, толкало к анархическому отрицанию современного уклада жизни, привычных норм искусства.

Как позднее признавался Таиров, его «бунт» не находился «во всех взаимосвязях с реально существовавшей действительностью», а шел по ее поверхности, «по ее видимым нормам и формам; бунт, главным образом, против ее норм и форм, а не против тех причин, которые эти нормы и формы порождают, это бунт по существу своему анархический». Режиссер свидетельствовал, что и Камерный театр возник «как анархически-революционный театр, восставший против всех норм и форм объективной действительности» (Записки режиссера… с. 198). Говоря о «всех нормах и формах», Таиров, конечно, преувеличивал. Его поиск на первых порах был герметически замкнут в театрально-эстетическую сферу. Моменты идеологические, социальные игнорировались, не было речи и о задачах этических. Главными для Таирова были «театрализация театра», разработка новых форм, эстетические эксперименты.

Аполитичность Таирова имела корни отнюдь не субъективного характера. Он не был одинок в своем решении проблемы «искусство и действительность» — сходных взглядов придерживалась значительная часть тогдашней художественной интеллигенции. Причины заключались в острых противоречиях общественной жизни после первой русской революции. Ее итоги разочаровали многих идеологов, еще недавно энергично призывавших к радикальной борьбе с самодержавием. Пророки сами отказывались от своих пророчеств — наиболее яркий тому пример сборник «Вехи», тогда же ядовито нареченный критиком Н. И. Николаевым «мемуарами унтер-офицерской вдовы».

Вера в возможность рационалистического объяснения и предсказания действительности, казалось, была подорвана. Возросло стремление к горним высям «чистого» искусства, которое противопоставлялось действительности. В творчестве художников, тяготевших к модернизму, это противопоставление особенно резко обнаруживалось в канун 1917 года, когда в России вновь нарастало напряжение общественно-политической борьбы. Тогда, как напишет позднее А. А. Блок, «люди дьявольски беспомощно спали», оставаясь безучастными к неудержимо {233} надвигавшемуся «новому миру»[[407]](#footnote-408). Может обескуражить наивная характеристика, которую дал этому времени Таиров. Объясняя свое увлечение технологией театра, задачами формы, он писал: «Время возникновения Камерного театра было временем, когда на поверхности жизни очень сильно ощущалось полное отсутствие этической борьбы и поэтому (? — *М. Л*.) всю тяжесть наших ударов против… мещанства мы невольно (? — *М. Л*.) должны были перенести на борьбу художественного порядка… против натуралистического театра… за новую сценическую форму»[[408]](#footnote-409).

Оценки Таирова, неверные по существу, однако, с очевидностью проявляют социальную глухоту тех кругов художественной интеллигенции, которые были увлечены, подобно чеховскому Треплеву, поисками новых форм, были отравлены ядами и соблазнами модернизма. Опасность «великого соблазна — соблазна “антимещанства”» — тогда отчетливо ощущал Блок. Он писал: «Да, оно попалило кое-что на пустошах “филантропии”, “прогрессивности”, “гуманности” и “полезностей”; но, попалив кое-что там, оно перекинулось за недозволенную черту»[[409]](#footnote-410). Стремление освободить искусство от любых обязательств, кроме эстетических, противостояло коренным традициям русской национальной культуры, задачам демократического движения эпохи.

Гигантские катаклизмы, современником которых был Таиров, не находили воплощения в его спектаклях. В свете этого название таировского театра — Камерный — приобретало вполне конкретное значение. За его стенами клокотали бури революции, страну сотрясали «неслыханные перемены, невиданные мятежи». Но они мало поколебали решимость Таирова не менять курса театрального корабля. В 1918 году режиссер с упрямством фанатика снова говорил: «Наши принципы в предстоящем сезоне — театрализация театра. Необходимо… освободить его от… пленений литературой, живописью и пр. — и явить его по-новому освобожденный лик, когда бы зрителя волновала и радовала не та или иная идеология пьесы или психологии выведенных автором лиц, а раскрепощенное самодовлеющее мастерство актеров и театра. Культ этого мастерства и стремление к нему как к самоцели — вот основа нашей внутренней работы»[[410]](#footnote-411). Полутора годами позднее Таиров еще раз вернулся к своей исходной театрократической идее, провозгласив полную независимость театра от любых далеких или сопредельных сфер. В максималистском ослеплении режиссер готов был освободить сцену даже от всякого логического смысла: «Разве искусство — это {234} кафедра философии? Разве сцена есть урок по логике? Ничего подобного. Ни область логики, ни психологии, ни философии не имеют пристанища на тех прекрасных подмостках, которые именуются сценой. Сцена — это искусство театрального действа. Только так и только этим оно должно впечатлять. И если вы все хорошо понимаете — это значит, что подлинного эстетического театрального действа вы не получили, ибо вся прелесть искусства в непонятном»[[411]](#footnote-412). Уступки иррационализму указывали на связь таировских взглядов с декадансом.

Таиров формировался в эпоху, когда и русский и европейский театр переживали пору лихорадочных поисков и реформ. В России многие театральные деятели были увлечены исканиями в сфере технологии. Таковы были подчас опыты Мейерхольда, Марджанова, Евреинова. Именно в это время К. С. Станиславский начал разработку своей системы актерского мастерства. Неожиданный размах художественного экспериментаторства в преддверии небывалых социальных переворотов, «бездны на краю» нельзя оценивать односложно. Это свидетельство огромной творческой энергии и одновременно признак глубокого кризиса культуры, симптом болезни, подрывавшей ценность гражданских, общественных идеалов.

В этом противоречивом потоке кристаллизовалось искусство режиссуры, вскоре обнаружившее претензии на монопольное руководство сценическим творчеством. Место театральных пророков занимали режиссеры-постановщики.

Множественность воздействий на режиссерскую систему Таирова определило ее *генетическую сложность*. Следы влияний, черты эклектики отчетливы и в таировских спектаклях первых лет Камерного театра. Самобытность режиссера выявилась не сразу. Было много проб, немало исхожено боковых и обходных дорог, прежде чем Таиров обрел творческую самостоятельность. «В начале его деятельности, — писал о Таирове Е. Зноско-Боровский, — мы видим у него те же мотивы, которые были дороги всему его театральному поколению: живописные декорации, пантомима, восточный театр, испанский театр, все соблазны, которые искушали русский театр в начале XX века, увлекали и его»[[412]](#footnote-413).

Театральная концепция режиссера обнаруживала многосоставность и пестроту. Ранние его декларации были конгломератом различных идей и теорий.

Таиров стремился отделить свое направление от тех «двух путей» — «натуралистического и условного», — которыми, как ему казалось, пошло русское искусство. Первый, по словам {235} Таирова, подчинил сцену и актера литературе, второй — создал себе культ из живописи. Этот тезис выдвигался режиссером неоднократно и был повторен в его «Записках». В данном случае, однако, Таиров лишь варьировал схему, ставшую общим местом в рассуждениях многих представителей модернистского искусства. В подобной умозрительно-произвольной интерпретации театральный процесс в России крайне упрощался. Полемика с натурализмом зачастую лишь камуфлировала антиреалистические тенденции. В то же время Таиров продолжал нападать на мейерхольдовский «условный» театр и тогда, когда сам Мейерхольд уже от него отказался. Ничего самобытного не заключала в себе и таировская мысль о «театре синтеза, который, считаясь с литературой и живописью, дал бы широкие возможности актеру проявить свое личное творчество»[[413]](#footnote-414).

В отрицании Таировым любых путей театра, кроме собственного, в его оценках было много юношеского задора, крайностей и заблуждений. Нападая на «натуралистический» театр (куда им заносился и МХТ), Таиров договаривался до утверждения, будто создание на сцене иллюзии жизни преследует цель антихудожественную.

«Необходимо твердо и до конца провести театрализацию театра. Театр есть Театр… Сила его в динамизме сценического действия. Действующий — Актер. Его сила — в его мастерстве. Мастерство Актера — вот высшее и подлинное содержание театра», — эти мысли, венчающие «Записки режиссера», были для Таирова основополагающими. Эмансипировать театр от всех, как казалось ему, чуждых наслоений — краеугольный камень тогдашней его режиссерской платформы. Лозунг самоценной театральности, культ сценической формы отстаивался с фанатическим упорством. Автономия театра от действительности подразумевалась сама собой — автономия от той конкретной социальной жизни, которая Таирова окружала и которую он не принимал.

Таиров не был оригинальным. До него идею театрализации театра активно разрабатывали Мейерхольд, Евреинов, на Западе — Г. Фукс, Г. Крэг, М. Рейнгардт. Вслед за предшественниками Таиров участвовал в попытках опереться на театральные системы разных времен и народов, от древности до современности, принимая и стилизуя их формы и приемы. В «Книге о новом театре» (1908), многие разделы которой заключали программу русского театрального модернизма, утверждалась идея, соблазнившая многих искателей: «Колдовство театра заключается именно в том, что наиболее оживляющей и молодой кажется самая ветхая традиция»[[414]](#footnote-415).

{236} Пафос почти всех спектаклей Таирова 1910‑х годов заключался в попытках опробовать «оживляющую» силу той или иной давней, «ветхой традиции». Режиссер надеялся, что возвращение к «оздоровляющим» истокам поможет обновить театр, восстановить утраченный — так ему казалось — престиж сцены. Эти утраты Таиров связывал не только с падением сценической культуры и мастерства. Он считал, что театр находится в «недостойном и унизительном положении “иллюстратора литературы”». «Мне порой мучительно хочется, чтобы как в сказке свершилось чудо, чтобы исчезла вся литература, даже драматическая, чтобы хоть на время актер был предоставлен снова сам себе»[[415]](#footnote-416), — в противопоставлении театра и литературы Таиров лишь максималистски заострил типичную для модернизма пренебрежительность к слову как выразителю духовно-нравственного, идейного начала.

Устремления Таирова на первых порах приближали его к той группе сценических деятелей, о которых Л. Я. Гуревич замечала, что они не в силах влить «в свое дело новое живое, человеческое содержание, ибо у них самих нет иного содержания, кроме профессионального»[[416]](#footnote-417).

Узость позиций Таирова, конечно, обедняла его творчество. Но некоторые его стороны обнаруживали злободневный смысл. Таиров внес серьезный вклад в утверждение искусства режиссуры на русской сцене, в утверждение профессии режиссера-постановщика. Он понимал его роль автократически, в Камерном театре создавался культ режиссера — идеолога и диктатора: «Режиссер — это кормчий театра; он ведет корабль театрального представления» (Записки режиссера… с. 137). По мнению Таирова, его функции оказывались близки задачам хореографа в балетном спектакле: «Замыслить форму спектакля… такова первая задача режиссера» (там же, с. 143). В балете его привлекали четкость сценической партитуры, классическая рельефность формы. Балет — единственный из театральных жанров, еще способный, как признавался режиссер, возбудить «настоящую творческую радость и волнение». По словам Таирова, и артисты балета могут послужить примером для драматических актеров, ибо только они остались «единственными актерами в современном театре, понимающими значение для нашего искусства материала… единственными… актерами-мастерами» (там же, с. 113).

Таировская программа черпала идеи у тех театральных деятелей, которые реформацию сцены связывали прежде всего с необходимостью утвердить новые пластические формы, повысить изобразительную культуру спектакля, актера. Таирову {237} в этом смысле были близки Евреинов, Мейерхольд, Марджанов. «Режиссер — переводчик книжного текста наживой язык жестов и мимики… своего рода скульптор живого материала», — писал Евреинов, назвав режиссера автором спектакля[[417]](#footnote-418). Евреиновские концепции, вероятно, сильнее других повлияли на Таирова. Но его не могла не привлекать и режиссура Мейерхольда с его акцентами на пластике, ритме, четком рисунке массовых сцен и т. п. Во взглядах на пантомиму Таиров примыкал, в частности, к Марджанову, вслед за ним же искал путей осуществить идею синтетического театра. Эта идея в русском театре начала XX века завоевала немало приверженцев.

Характерные для Таирова и его единомышленников взгляды на роль пластики и танца в драме были не такими уж новыми. Еще у И.‑В. Гете можно найти мысль о том, что искусство драмы и танца в сущности нераздельны, а «человеческое тело играет в театре главную роль». Р. Вагнер, реформируя сцену, выдвигал особенно высокие требования к пластической культуре актера.

Без сомнения, на Таирова влияли идеи некоторых современных ему зарубежных режиссеров и теоретиков сцены. Таиров сходился с Рейнгардтом во взглядах на мастерство актера, на значение жеста, пантомимы, акробатики. Симпатии к хореографической эстетике, увлеченность танцевально-пластическими формами сближали Таирова с Фуксом и Крэгом, трактаты которых были настольной книгой многих русских режиссеров. «Искусство театра возникло из действия, движения, танца, — писал Крэг. — Родоначальником драматургов был танцовщик»[[418]](#footnote-419). У Фукса найдем ту же мысль: «Искусство сцены исходит из танца».

Западноевропейские режиссеры (как и русские) оказывали воздействие на Таирова не только в сфере технологии режиссуры, но и идеологически — как представители театрального эстетизма. В изображении красоты видел смысл театра Фукс; с осознанием всемогущей силы красоты связывал «день пробуждения» сценического искусства Крэг.

Таиров изучал труды, где исследовались законы выразительности человеческого тела, в частности, книги швейцарца Э. Жак-Далькроза, русского автора С. М. Волконского. Ссылки на них неоднократно встречаются в выступлениях режиссера.

В ранних спектаклях Камерного театра обнаруживались следы влияний хореографии Айседоры Дункан. Таирова привлекали также эротические мотивы древней пантомимы. Эстетизация обнаженного тела, поиски красоты в любовных чувствах {238} и эротических переживаниях накладывали своеобразную печать на пластику таировских спектаклей.

Искусство Таирова вырастало на почве *романтически окрашенного эстетизма* с характерным для него культом красоты и формы. Режиссер явился одним из полпредов театра в том широком культурно-эстетическом потоке, который вбирал в себя мирискуснические тенденции в живописи, символизм М. А. Врубеля и М. Чюрлениса, акмеизм в литературе, музыкально-романтическую стихию Скрябина и т. п.

С акмеизмом Таирова роднило его внимание к природным началам в человеке, в противовес социальным; установка на чувственную, пластически-вещную четкость образов; приоритет чисто эстетических целей творчества.

Режиссер проявлял интерес не только к современной ему театральной мысли, но и к идеям эстетическим, философским — русским и зарубежным. Обращаясь к теории, Таиров искал аргументации в пользу своей театральной практики, стремился придать ей фундаментальный характер. Отдельные стороны его мировосприятия свидетельствовали о влиянии А. Бергсона и Ф. Ницше, У. Джемса и О. Уайльда, из русских философов и теоретиков искусства — Вл. С. Соловьева, а также Н. А. Бердяева, В. Я. Брюсова, Ф. Сологуба, Г. И. Чулкова, с которыми у Таирова были личные связи.

Пожалуй, именно воздействием интуитивизма Бергсона и иррационализма Джемса объясняется та большая роль, которую отводил Таиров эмоции в сценическом искусстве. В этом свете становится более отчетливой несколько туманная формулировка, с которой выступил режиссер при организации Камерного театра, провозгласив его театром «актера и эмоциональной насыщенности»[[419]](#footnote-420).

По его инициативе в помещении Камерного театра неоднократно устраивались диспуты теоретико-философского характера. В январе-феврале 1916 года на беседах о современном театре с речами выступали Ф. Сологуб, Вяч. Иванов, Брюсов и Бердяев[[420]](#footnote-421).

Выступая с докладом в Камерном театре в феврале 1916 года, Бердяев обращал внимание на связь противоречий театрального развития с общим «кризисом существующей и отживающей формы всенародной жизни». По его замечанию, «кризис театра есть лишь одно из выражений общей распыленности жизни, ее атомистичности»[[421]](#footnote-422). «Распыленность» жизни находила отражение в разорванности сознания. У того же Бердяева в ранних статьях развивалась мысль о том, что {239} человеческая личность, ее духовное самоутверждение является самоцелью, развитие же личности осуществляется разными, отличными друг от друга путями: умственное развитие есть приближение к истине, нравственное — к добру, а эстетическое — к красоте.

Идея красоты была понята Бердяевым и его единомышленниками мистически — вне исторических, социальных и национальных корней: «Красота есть идеальная цель жизни, возвышающая и облагораживающая человека. Мы признаем идею самостоятельного значения красоты, понимая под этим самоцельность красоты»[[422]](#footnote-423). Из постулата о самоцельности красоты вытекала мысль о самоцельности искусства, которое эту красоту должно было воплощать.

Размышляя над эстетическими проблемами века, Бердяев стремился истолковать их с философских позиций. Влияние некоторых идей Бердяева на Таирова угадывается без труда — их отсвет различим и в декларациях режиссера, и в его практике.

Выступал ли Таиров только адептом чистого искусства, что как будто явствовало из его требований? Был ли русский эстетизм начала века одним из вариантов теории искусства для искусства? Сложность явления не позволяет оценить его однозначно.

В послереволюционных декларациях Таиров отвергал обращенные к его ранней практике упреки в следовании традиции искусства для искусства. Режиссер подчеркивал, что «бунт» Камерного театра означал и «отрицание ухода от жизни, искусства в себе». «Подмена» жизни сказкой, сценический романтизм связывался в сознании Таирова с надеждой воздействовать на реальный мир. Он говорил, что в программу Камерного театра входило «утверждение… жизни и человека как начало, реформирующее реальную действительность, реальную жизнь»[[423]](#footnote-424).

Конечно, практика Таирова далеко не всегда подтверждала эти его надежды и мечты.

Противоречия Таирова-художника в определенной мере обусловлены противоречиями русского эстетизма и его философских корней. Эстетизм противостоял концепции утилитарного искусства, был непримирим к натурализму (а по сути — и к реализму), который связывался с буржуазностью. «Я не люблю жизни, бабищи румяной и дебелой, — писал тогда Ф. Сологуб. — Над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мной легенду». Бердяев (еще до аитинатуралистического манифеста Брюсова «Ненужная правда») отметил появление новых тенденций: «В искусстве начинает возрождаться идеализм и романтизм как реакция против реализма, дошедшего {240} до самого пошлого… натурализма»[[424]](#footnote-425). Реализм в искусстве отвергался как якобы крайняя форма приспособления к «миру сему», как наименее творческая форма искусства. Идеологам модернизма казалось, что творчество истинного художника «есть непослушание “миру сему” и его уродству, есть дерзновенный прорыв за пределы этого мира, к миру красоты»[[425]](#footnote-426).

Однако в русском эстетизме рубежа XIX – XX веков обнаруживалась известная двойственность. Признавая самоценность красоты, эстетизм не ограничивался проповедью красоты ради нее самой. В отличие, скажем, от ницшеанского эстетизма, резко противопоставлявшего нравственную и эстетическую позиции, в русском эстетизме (и в символизме) начала века различимо стремление сблизить, примирить их. Идея красоты была окружена мистическим ореолом, а искусству придавался теургический смысл. Перед ним выдвигалась задача создавать прекрасного человека, развивать культуру, внося в нее «струю трагической красоты» (Бердяев).

Еще Вл. С. Соловьев, рассматривая соотношение категорий красоты, истины и добра, писал: «Чего мы хотим за благо, что мыслим в истине, что чувствуем в красоте?.. Благо и красота суть то же самое, что и истина, но только в модусе воли и чувства, а не в модусе представления»[[426]](#footnote-427). В этом свете трактовалось и назначение искусства. Идея красоты приобретала телеологические функции. В системе взглядов Вл. С. Соловьева «искусство служит делу истины и добра на земле, но только по-своему, только своею красотою и ничем иным… Художнику достаточно быть верным красоте, а она уже сама сделает его произведение сообразным истине по своему внутреннему родству с нею. Истинный смысл красоты заключается в том, что она необходима для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира»[[427]](#footnote-428). Идея красоты выводилась за рамки искусства, в ней виделся жизнетворческий смысл.

Однако в дальнейшей эволюции эстетизма обостряются его субъективно-идеалистические начала, категории истины и добра отходят на второй план. С. Н. Булгаков обращал внимание на внеэтическую природу современного эстетизма, указав на то, что «развитие эстетики за счет мужественных и активных свойств души отмечает упадочный и маловерный характер нашей эпохи»[[428]](#footnote-429).

Примечательно, что, например, тот же Бердяев, хотя и писал о вырождении эстетизма, об уродстве буржуазного модернизма, {241} объективно оставался в его границах. В его декларациях углублялся разрыв искусства и социально-исторической реальности: «Навеки утверждена автономность красоты, ее несводимость на добро и истину, ее самостоятельное место в божественной жизни. Будничная проза жизни… грех, послушание ей — зло. Праздничная поэзия жизни — долг человека, во имя которого должны быть принесены жертвы жизнью обыденной, ее благами и ее спокойствием. Красота — не только цель искусства, но и цель жизни. И цель последняя — не красота, как культурная ценность, а красота как сущее, то есть претворение хаотического уродства мира в красоту космоса. Символизм и эстетизм с небывалой остротой поставили задачу претворения жизни в красоту»[[429]](#footnote-430).

С бердяевской проповедью эстетизма, критикой реализма и призывами к «дерзновенным прорывам» в мир красоты близко сопрягалось театральное бунтарство Таирова. «Мы нуждаемся в захватывающих наш дух настроениях, чтобы подняться над безобразной пошлостью серьезной жизни, чтобы проникнуться тем энтузиазмом, без которого ничто великое в истории не совершалось», — читаем у Бердяева. Одержимый тем же пафосом Таиров страстно требовал накануне открытия Камерного театра: «Покажите нам жизнь иною, большого масштаба, иных, большого масштаба людей! Вы говорите — они бывают лишь в сказках. Пусть же Искусство расскажет нам их! Пусть подменит оно нашу жизнь на иную — большую, лучшую… Пусть Театр расскажет нам сказки о великанах, пусть он даст нам трагедию!.. Театр перестал быть праздником манящим и волнующим; он превратился в какую-то лабораторию надрыва и психопатии, в какую-то мастерскую закройщика… Посредник литературы — он охватывает наши души своими щупальцами и мучительно томит их вместо того, чтобы вызывать на наших глазах слезы великой радости-страдания»[[430]](#footnote-431).

Таировский театр хотел быть театром преображенной действительности, его спектакли — изысканными вариациями поэтических легенд о героях, овеянных неземным ореолом, о чудесном мире, находящемся по ту сторону житейской прозы. Эстетическое претворение красоты Таирову виделось в «театрализации» сцены, а «праздничная поэзия» жизни, гармония человека-героя утверждались через игривое мироотношение.

Таиров связывал идейно-художественные принципы Камерного театра с романтизмом. Тому были свои причины. Преображение действительности в его спектаклях во многом соответствовало романтической поэтике. Романтизм жил и в мироощущении Таирова как тип эмоционально-напряженного, обостренно-эстетического отношения к миру.

{242} В блоковском «Балаганчике» на сцене театра В. Ф. Комиссаржевской в 1907 году Таиров играл «влюбленного», появлявшегося в голубой маске. «Многоуважаемому Александру Яковлевичу Таирову, голубой маске “Балаганчика”, с искренним расположением», — написал тогда поэт на дарственном экземпляре «Стихов о прекрасной даме»[[431]](#footnote-432). Много масок в дальнейшем сменил Таиров, пестрый хоровод их промчался перед зрителями его будущих трагических и веселых спектаклей. Но голубому цвету высокой романтической мечты он остался верен надолго. О симпатиях к сценическому романтизму говорилось в самых первых декларациях Камерного театра[[432]](#footnote-433). Спустя два года Таиров снова присягал ему на верность. «Лозунгом нашего театра, — писал режиссер в 1916 г., — является романтизм… Мы не сторонники изображения на сцене повседневности нудных будней, переживаний, которых в жизни-то и без того много… поэтому хочется уйти в прекрасную легенду, творимую искусством»[[433]](#footnote-434). Так Таиров обосновывал привлечение в репертуар пьес «Сирано де Бержерак», «Виндзорские проказницы», «Фамира Кифаред».

И позднее Камерный театр снова и снова будет отстаивать права сценического романтизма, видя в «романтическом уклоне» своеобразие современного театра в целом. «Какую бы пьесу сейчас ни ставили, реалистическую или футуристическую, античную трагедию или детектив, звучать будут лишь романтические ноты»[[434]](#footnote-435), — читаем на страницах издававшейся Камерным театром газеты «7 дней МКТ» в 1924 году.

Романтические стремления Таирова имели два следствия. Там, где его искусство сопрягалось с направлением, восходящим к немецким романтикам начала XIX века, художника подстерегала опасность вырождения его искусства в игру «чистыми» формами. Таировский же романтизм как своеобразное художественно-эмоциональное восприятие мира был залогом жизнеспособности творчества. Оптимизм мечты режиссера открывал перспективы приближения его искусства к социальной действительности.

Преображение жизни в красоту. Радужный мир легенд, сотворенных художником.

Фантазия режиссера была зачарована возможностями, заложенными в театре как игре, в волшебной смене сценических масок, в раскованной стихии лицедейства. Вероятно, Таиров мог бы вслед за пушкинским Поэтом воскликнуть:

Да будет проклят правды свет,  
Когда посредственности хладной,  
Завистливой, к соблазну жадной  
{243} Он угождает праздно! — Нет!  
Тьмы низких истин мне дороже  
Нас возвышающий обман…

В спектаклях Таирова угадывалось стремление утвердить праздничную поэзию искусства, унести зрительское воображение к высям и безднам ни на что не похожего мира, говоря словами режиссера — «расцветить душу радостью»[[435]](#footnote-436).

Свет и радость в зрительском восприятии должны доминировать даже при соприкосновении с трагедийным произведением искусства. Об этом Таиров говорил, репетируя позднее «Принцессу Брамбиллу». Но и ранее, в спектаклях первых лет Камерного театра, по его словам, было «жизнеутверждение, утверждение радости жизни как таковой, несмотря на то, что делается в реальной действительности данного периода»[[436]](#footnote-437).

Характерное для модернизма замыкание искусства эстетическими и профессиональными целями обескровливало творчество Таирова. Но лабораторные по сути его эксперименты обнаруживали и другой, живой смысл. Раскрепощая игровые начала театра, режиссер утверждал творческую энергию, мечту человека, преображающего мир по своему идеалу. И в этом смысле, как было отмечено Ю. А. Головашенко, «“раскрепощение” актера должно было выражать раскрепощение человека»[[437]](#footnote-438).

С первых шагов у Таирова появились и друзья и противники.

Не удивительно, что Камерному театру симпатизировали некоторые представители литературного модернизма. Режиссер сблизился с Ф. Сологубом (и неоднократно цитировал его мысли) и К. Д. Бальмонтом. «Театром мечты» называл таировский театр Ф. Сологуб, быстро ставший одним из его приверженцев. Об исключительной любви режиссера к «редкостным цветам красоты… к сочетанию красок незаурядных» с симпатией писал Бальмонт[[438]](#footnote-439).

Оппоненты Таирова подчас оспаривали не только его взгляды, но и само направление творчества. Почва для критики существовала. Ее питали и общие противоречия эстетизма, и неравноценность таировских спектаклей, несовпадение художнических платформ и вкусов. Суровую оценку высказал Н. Е. Эфрос: «В спектаклях Камерного театра, при всей их разнохарактерности, всегда было одно общее: чрезвычайное преобладание претензии над художественной ценностью»[[439]](#footnote-440). Лишь после «Фамиры Кифареда» критик смягчил {244} свои приговоры. Не принимал искусства Таирова Ю. В. Соболев, которому в спектаклях режиссера виделись лишь обреченные изыски, не имеющая будущего «мертвенная выдумка»[[440]](#footnote-441).

В первые сезоны спектакли Камерного театра многими расценивались как малооригинальные, несамобытные. «В 1914 – 1916 гг. таировская сцена не казалась особенной, она была в ряду многих»[[441]](#footnote-442), — писал А. М. Эфрос. Сходный смысл и в свидетельстве П. А. Маркова: «Я бы не сказал, что Таиров уже выработал в первые годы определенный и единый стиль. Он находился в непрерывных увлекавших нас поисках. Его спектакли не походили друг на друга»[[442]](#footnote-443).

В воспоминаниях Марков указывал на успех Камерного театра у студенчества, у молодежи. Думается, что этим свидетельством не стоит пренебрегать: «Нас часто тянуло к Камерному театру, который находил оптимизм и у Шекспира, и у Кальдерона, и у Бомарше. На сцене Камерного утверждалась некая иная прекрасная действительность. В каждом спектакле нас ожидала радость»[[443]](#footnote-444). В 1968 году Марков пересмотрел свои высказывания тридцатых годов, когда он, характеризуя ранние годы Камерного, писал о его тупике, «абстрактной эмоциональности», поверхностности, «пустоте» и «внешней красивости»[[444]](#footnote-445).

Примечателен и позднейший отзыв И. В. Ильинского, очевидца многих ранних спектаклей Таирова. Он передавал своеобразие впечатлений зрителя Камерного театра: «Таиров в тоске по театральности утверждал праздничный красочный театр. Ему удалось (а это уже заслуга!) создать особый театральный мир, не похожий ни на какой другой театральный мир. Актеры хотя и не говорили, а пели, но пели красиво и двигались прекрасно, и если это зрелище движения, красок, сопровождаемое великолепной музыкой и прекрасным словом, доставляло зрителям эстетическое удовольствие, наслаждение совершенно особого рода, отличное от получаемого в каком-либо другом театре, то почему же не быть благодарным художнику за эту эстетическую радость»[[445]](#footnote-446).

Уже в 1908 году Ф. Сологуб предвосхитил программу и направление поисков возникшего через шесть лет Камерного театра: «Никакого нет быта и никаких нет нравов — только вечная разыгрывается мистерия. Никаких нет фабул и интриг, и {245} все завязки давно завязаны и все развязки давно предсказаны — и только вечная совершается литургия… И какие же темы? — только Любовь, только Смерть»[[446]](#footnote-447).

Своеобразная сценическая мистерия любви и смерти возникала уже в спектакле «Сакунтала» — первой премьере Камерного театра. Таиров готовился к ней долго и обстоятельно. Спектакль должен был определить судьбу театра, стать проверкой деклараций и замыслов режиссера. Много часов провел Таиров в музеях и библиотеках Парижа и Лондона, изучая культуру, быт, искусство древней Индии. Из поездки он вернулся с огромным количеством материалов: книг, зарисовок, выписок. Значительное влияние на его режиссерский замысел оказала книга Лилиан Леви «Театр Индии».

Выбор Таирова мог показаться неожиданным. До него лишь однажды в европейском театре была сделана попытка поставить пьесу Калидасы: в 1903 году в Берлинском театре «Шаушпильхауз». Суть заключалась в том, что как раз необычность, древность и легендарность драматургического материала, его резко отличная от европейского театра художественная структура отвечали чаяниям режиссера создать театр красивой мечты, романтической легенды, героев «большого масштаба» — великанов; театр, во всем противостоящий будничности, прозе жизни.

Кроме того, «Сакунтала» позволяла снова обратиться к одному из «истоков» театра — древнеиндийскому. Режиссеру казался нужным опыт давней культуры, в которой он видел первоисточник, не искаженный позднейшими наслоениями, когда театр был «пленен» смежными искусствами. По тем же мотивам в «Желтой кофте» Таиров обращался к китайскому театру, в «Покрывале Пьеретты» — к традиции пантомимы. Они должны были послужить таировской идее эмансипации сцены.

Для перевода пьесы Таиров привлек Бальмонта, что, конечно, не было случайным. Литературный эстетизм Бальмонта, его интерес к древним культурам, в том числе и индийской, соответствовали устремлениям режиссера.

Драма Калидасы статична, многословна, изобилует описаниями, повторами, то есть по европейским канонам несценична. Конечно, ставить все ее семь актов было бы делом безнадежным. Таиров значительно сократил текст «Сакунталы». Однако несмотря на это, в отзывах о спектакле (например, Ю. В. Соболева, Я. А. Тугендхольда) говорилось о его длиннотах, растянутости, «утомительности».

История любви царя Душианты и приемной дочери отшельника Канвы — Сакунталы была истолкована как мистерия высоких чувств. В подготовительной тетради режиссера {246} выписаны слова Р. Тагора о «Сакунтале». Их можно считать ключевыми для постановочного замысла: «Содержание пьесы — движение вперед от союза первой любви (в первом действии), с ее земной преходящей красотой и страстью, к высшему единению в небесной пустыне вечного блаженства (в последнем действии). Драма… передает отношение земного мира к вечному — поднимает любовь из сферы физической красоты в вечное небо красоты нравственной»[[447]](#footnote-448).

Таиров как бы обожествлял любовь героев спектакля, акцентируя метафизику любви, окружая эротические мотивы пьесы религиозным ореолом. Такое толкование чувств традиционно для древнеиндийской культуры с ее изощренным культом чувственности.

Так, уже в первом спектакле Камерного театра обозначилась одна из ведущих тем таировского творчества — драматическая мистерия любовных чувств человека. Она будет повторена и развита во многих последующих постановках. И неизменно протагонистом этой мистерии будет выступать Алиса Коонен, сыгравшая в «Сакунтале» заглавную роль.

В спектакле действовали герои легенды, богочеловеки и человекобоги, мудрецы, отшельники, повелители злых и добрых духов. Театр раскрывал драматические перемены их неземной судьбы.

Поэтика режиссуры была нарочито экзотической. Приемы черпались в условности древнеиндийской сцены: обнажение актеров и окраска их тела с подчеркиванием фактуры плоти, смена цветового фона декораций в зависимости от настроения эпизода, применение котурнов и т. п. Подобные средства широко применялись Таировым и в дальнейшем.

В подготовительных записках постановщика выделены детали, на которых фиксировалось его внимание. Это описания и зарисовки костюмов, поз, движений, обуви, домашней мебели и утвари, атрибутов богослужения, женских украшений и т. д. Костюмы персонажей воспроизводились по древнеиндийским образцам. У Таирова читаем: «Женщины — задрапирован низ туловища, ноги босые, верхняя часть едва покрыта маленьким лифчиком, едва прикрывающим грудь и плечи… Женщины-амазонки совсем нагие, с небольшими покровами вокруг пояса»[[448]](#footnote-449).

И костюм Сакунталы режиссер задумывал с учетом своеобразия индийских одежд: «Грудь — почти не скрытая и видная из-под тонкой одежды… Туника как бы прячет ее формы, но на самом деле еще более их подчеркивает»[[449]](#footnote-450). Для окраски костюмов Таиров выбрал сочетание белого, голубого, красного и черного тонов. Были загримированы и тела актеров. {247} Коонен вспоминала, что в зависимости от иерархического положения героев их тела были раскрашены в цвета от лимонного и персикового до черного. «Царь — золотистый, как старая слоновая кость», — указывал, например, режиссер.

В сценах во дворце персонажи появлялись без обуви, в эпизодах «в пустыне» актеры надевали котурны.

В поисках атмосферы торжественной монументальности Таиров стремился к «медленному» темпу, напевной речи, округлым, плавным движениям («никаких быстрых жестов»). «Она говорит, и голос ее как пение»[[450]](#footnote-451), — напутствовал режиссер исполнительницу роли Сакунталы.

Спектакль открывался и завершался молитвенным ритуалом — позы и движения верующих, сидевших вокруг жертвенника с вечным огнем, воспроизводились по документально-историческим материалам. Точно так же, как и очертания царского трона, колесницы, жертвенника.

«Сакунталу» Таиров ставил с той тщательностью приближения к «первоисточникам», с той дотошностью в сценическом их «цитировании», которые были характерны для тогдашних исканий традиционалистского театра. Этим объясняется налет архаики в спектакле, о котором не случайно писали, что в нем «видно стремление все свести к одному общему плану, именно к старой индусской рукописной миниатюре»[[451]](#footnote-452).

Над драмой Калидасы двадцатидевятилетний Таиров работал азартно и увлеченно. К тому же «Сакунтала» была первой постановкой в его собственном театре. Отсюда издержки режиссерской детализации, перегрузка стилизаторскими приемами.

В «Сакунтале» активно проявилось соучастие театрального декоратора. П. В. Кузнецов создавал оформление, руководствуясь указаниями режиссера, постоянно с ним консультируясь. Очертания декораций напоминали храмовый зал. Вертикали задника были схожи с линиями органа. Пары вздыбленных голубых коней по краям просцениума (он служил главной площадкой действия) словно подпирали небесный свод, пространственно раздвигали небольшую сценическую коробку театра: «Драма “Сакунтала” представлена в храме, в глубине которого недвижно восседают безмолвные божества. В середине храма горит неугасимый жертвенник огня. Четыре колоссальных вздыбленных коня обрамляют сцену, как бы указывая своими чудовищными пропорциями на ничтожность земного»[[452]](#footnote-453).

В спектакле чередовались разноцветные завесы заднего плана. Этот прием был подсказан художнику Таировым. Режиссер заимствовал его из ритуала древнеиндийского театра. В своих «Записках» он вспоминал, как читал Кузнецову строки из книги Л. Леви «Театр Индии»: «Сцена в глубине заканчивалась занавесью из тонкой материи. Ее цвет должен был {248} гармонировать с основным чувством пьесы: белый для спектакля эротического, желтый — героического, темный — патетического, пестрый для комедии… для ужаса — темный, для страсти — красный и черный для чудесного». (Записки режиссера…, с. 101 – 102). Таиров создавал игрой цвета нужную сценическую атмосферу, чередуя зеленый, розовый, голубой задники. «От картины к картине все глубже разгораются краски декоративного фона, пятна костюмов и раскраски тел, и это волшебное красочное преображение природы сливается в… гармонию общего колорита постановки»[[453]](#footnote-454).

Таиров много работал над пластикой исполнителей. Добивался скульптурной лепки, «щедро» (по словам Коонен) вводил пантомиму. Но именно в работе с актерами режиссера и подстерегали главные трудности. Расходясь в общей оценке спектакля, критики были единодушны в констатации невысокого уровня игры, стилистических разноречий между режиссурой, оформлением и актерской игрой. «Исполнение само по себе, а декорации, музыка, достижения режиссера — сами по себе»[[454]](#footnote-455), — замечал Ю. В. Соболев. Вызвали упреки «пластическая невоспитанность» (Я. Тугендхольд)[[455]](#footnote-456) артистов, невнятность речи, недостаточная эмоциональность. С монументальностью режиссерского стиля и декораций не вязалось «камерное, интимное, вялое» (З. Ашкинази) исполнение ролей.

Подобные упреки раздавались по адресу таировских спектаклей и в дальнейшем — на протяжении нескольких сезонов. Режиссер провозглашал актера главным звеном сценического искусства, ратовал за его раскрепощение. Однако в первой же постановке своего театра он познал глубину разрыва между идеалом и реальностью.

Через два года, определяя своеобразие «исканий» Камерного театра, критика снова подтвердит: «В театре… наиболее ценимо не живое актерское творчество, а творчество декоратора, режиссера, бутафора»[[456]](#footnote-457).

Но правда была не только в том, что Таиров был увлечен самим собой. Первоначальный состав его труппы был пестрым, в нее входили актеры разных школ, в том числе и совсем неопытные исполнители. Подобные трудности испытывал не только Камерный, но и другие московские театры. «Нет хорошего массового артиста, — писал Я. Тугендхольд. — Все, что есть лучшего в Москве, монополизировано Малым и Художественным театрами»[[457]](#footnote-458).

Таирову ситуация представлялась весьма болезненной: «В моем распоряжении почти не было актеров, могущих воспринять и воплотить те новые творческие и технические задания, которые все в большем и большем количестве выдвигались в процессе работы» (Записки режиссера… с. 104). Тогда-то режиссер и пришел к мысли о необходимости начать работу по воспитанию артиста синтетического плана: мима, {249} танцора, декламатора, певца. Сделать эту работу планомерной на первых порах не удавалось. Мечта Таирова приблизилась к осуществлению уже после 1917 года, когда при Камерном театре была открыта специальная школа.

В «Сакунтале» разрыв между заданием актеру и сценическим выполнением был явственно ощутим. Одну из причин тому, что «все казалось вычурным, манерным и искусственным» И. Н. Игнатов видел в «розни между простотой темы и напряженно-искусственными позами и речами»[[458]](#footnote-459).

Ряд постановок, осуществленных Таировым вслед за «Сакунталой», имел для него переходное значение. Их режиссура несла печать эклектизма. Выбор репертуара соответствовал принципам романтического эстетизма. Так появился на афише Камерного театра «Веер» К. Гольдони. В границах той же поэтики были трактованы Таировым «Духов день в Толедо» М. А. Кузмина, «Женитьба Фигаро», «Сирано де Бержерак», «Два мира» Т. Гедберга.

Режиссер стремился быть верным декларированной программе, но во многом от нее и отступал. Чаемой эмансипации актера от смежных искусств не происходило. Героев-«великанов» на сцене заметно не было. А мир желанной Красоты, сотворенный по ту сторону рампы Камерного театра, нередко топорщился манерным изломом, курьезной вычурностью, морщинился капризными арабесками режиссерского сочинительства, отвлеченной, надуманной узорчатостью.

Поиски носили характер лихорадочный и тревожный. Противоречия художнического становления Таирова и его театра усиливались трудностями внешнего характера, по поводу которых режиссер позднее писал: «И если есть некое чудо в том, как возник Камерный театр, то еще менее поддается нормальному объяснению, как мог он жить и с нечеловеческой интенсивностью вести свою работу в той убийственной атмосфере постоянной неуверенности в каждом грядущем часе, которая окружала его в течение более чем трех лет».

Отношения со зрителями и с критикой у Таирова складывались сложно. Нередко на спектаклях в зале возникала полемика. Свидетельство критика о реакции зрителей на постановку «Веера» в этом смысле весьма красноречиво: «Как только обнажается занавес (занавес-заставка к спектаклю. — *М. Л.*)… часть публики начинает аплодировать, другая шикать»[[459]](#footnote-460).

Режиссерские трюки и сценическая эксцентрика «Веера» многим казались «дурачеством»[[460]](#footnote-461). Беда пантомимы «Духов {250} день в Толедо», по признанию ее участницы Коонен, заключалась в «отсутствии единства сюжета, музыки и режиссерского решения»[[461]](#footnote-462), спектакль был отмечен печатью трафаретного представления об Испании как стране «плаща и шпаги». В «Женитьбе Фигаро» видели «взамен театра — выставку картин»[[462]](#footnote-463). Социальный аспект комедии Бомарше мало интересовал Таирова; быть может, с этим связано изъятие знаменитого антитиранического монолога Фигаро из последнего акта[[463]](#footnote-464).

Эти рядовые в творческой биографии Таирова спектакли не прошли для него бесследно. Режиссер обогащал в них палитру сценических приемов, проверял свои идеи. В «Веере» Таиров впервые щедро вводил элементы цирка и клоунской эксцентрики. «Спектакль, — вспоминала Коонен, — Таиров строил на принципе импровизации. Многие мимические сцены и даже текст рождались прямо на репетициях. Спектакль искрился забавными выдумками, трюками. У аптекаря, который на своем балконе мешал что-то в ступке, порошок сыпался на роскошную шляпу напыщенного барона. У старого графа, читавшего в мансарде у окна сентиментальный роман, падали очки, мальчишка во дворе ловко подхватывал их и бросал обратно графу, который ни на минуту не теряя чувства собственного достоинства, ловил их своей шляпой. Кречетов, игравший слугу из соседней остерии, бегая от одного домика к другому с подносом, уставленным чашками с кофе, так ловко жонглировал ими, что ни одна капля не проливалась, даже когда он перескакивал через спину неуклюжего Креспино, загородившего ему дорогу»[[464]](#footnote-465).

К «Вееру» восходили истоки эксцентрической буффонады и музыкальной комедии, которые позднее Таиров развил в спектаклях «Жирофле-Жирофля», «День и ночь», «Сирокко» и т. д.

К направлению карнавально-комедийного, зрелищно-экзотического спектакля (образцом которого позднее явилась «Принцесса Брамбилла») примыкала и «Женитьба Фигаро». Постановку комедии Бомарше Таиров замыслил с использованием приемов ярмарочного театра. Этому соответствовала сценическая площадка с широким просцениумом и павильонами по бокам. Спектакль был зрелищно эффектным, живописно изощренным. В лучших его сценах ощущался «дух карнавального века… жизненность ярмарочного балагана»[[465]](#footnote-466).

{251} Между эпизодами режиссер ввел интермедии с музыкой, танцами и пантомимой (сходный прием позднее с успехом применил А. Н. Бенуа в своем, ставшем классическим, спектакле «Слуга двух господ» на сцене Ленинградского Большого драматического театра).

В «Женитьбе Фигаро» особенно эффектными были пантомима и танец мавров и испанок в последнем акте. Здесь поражали разворот мизансцен (пантомима строилась на широкой лестнице), «разнузданные костюмы гитан и пламенная животность негров»[[466]](#footnote-467).

Как известно, Таиров критиковал «условный» театр за существовавший в нем «культ живописи». Анализ первых постановок режиссера в Камерном театре показывает, насколько они были близки этой тенденции. Гегемония художника в ранних таировских спектаклях бросалась в глаза.

В «Сакунтале» не случайно увидели подобие староиндусской «рукописной миниатюры». В «Веере» доминировали декорации Н. С. Гончаровой, где «пестрота и яркость типов… аккорд белого, синего, зеленого… создавали яркое впечатление Италии»[[467]](#footnote-468). Постановщики изощряли игру красок, расцвечивая не только костюмы и декорации, но и обувь персонажей. По черной, как бы лакированной поверхности подмостков чертили стремительные узоры разноцветные каблучки героев комедии. «Сирано де Бержерак» сравнивали с гравюрой[[468]](#footnote-469). Декорации В. А. Симова были монохромны (разные оттенки черного цвета), а костюмы исполнителей пестры по краскам, но и здесь «стилизованная штриховка декораций назойливо напоминала о себе»[[469]](#footnote-470).

Как справедливо отметил К. Н. Державин в «Книге о Камерном театре», апофеозом театрально-декорационных увлечений явилась «Женитьба Фигаро» в оформлении Судейкина. На сцене буйствовала вакханалия красок. Сверкая всеми цветами радуги, появлялись и исчезали переплетения завес и паддуг, гирлянд цветов и фонариков, гобелены, ширмочки, боскеты. Рецензенты сравнивали спектакль с «громадно увеличенными панно эпохи Ланкро и Фрагонара»[[470]](#footnote-471), с картинами Бердслея[[471]](#footnote-472) и т. п.

По воспоминаниям Коонен, когда декорации «Женитьбы Фигаро» впервые были установлены на сцене, Таиров «схватился {252} за голову и закричал Судейкину: “Сергей, ты одним махом убил и меня и актеров!”»[[472]](#footnote-473)

Уроки спектакля наглядно показали, как цепко сценой Камерного театра завладела живопись.

Это тревожило Таирова. Легко было произносить декларации о раскрепощении сцены и актера — претворить лозунги на практике оказалось куда труднее. По свидетельству Коонен, режиссер понимал всю неотложность перемен, но еще не находил к ним реальных путей: «Для меня ясно одно — с живописью надо решительно кончать. Но противопоставить ей что-то точное и определенное я еще не могу… Сейчас мы топчемся на одном месте. Мы в плену у живописи»[[473]](#footnote-474).

Кризис требовал выхода. И Таиров вновь вспомнил об «оздоровляющих истоках» — он возобновил поставленную им в Свободном театре пантомиму «Покрывало Пьеретты». В спектакле появились новые исполнители, но трактовка осталась прежней. Во взаимоотношениях Арлекина (А. А. Чабров), Пьеретты (Коонен), Пьеро (С. М. Вермель) Таиров развивал близкую ему тему любви и измены, благородства и ревности, преданности и коварства. Из шницлеровского сценария режиссер убирал всякую «мелочность», оставляя только «извечную схему последнего поединка между Пьеро, Пьереттой и Арлекином». В отличие от мейерхольдовского истолкования этого же сценария (в стиле трагического балагана, с элементами гротескной буффонады) Камерный театр «решил показать подлинную, а не балаганную трагедию, и с этой целью изгнал всякие намеки на буффонаду»[[474]](#footnote-475).

Таиров стремился к концентрации смысла и формам обобщенным. Банальный сюжет пантомимы обретал на сцене очертания притчи, вневременности. Персонажи «Покрывала Пьеретты» представали как бы олицетворениями страстей. Их борьба достигала трагического накала. Режиссер требовал от исполнителей «максимального кипения… напряжения чувств».

Сменивший актера Вермеля новый исполнитель роли Пьеро А. А. Румнев свидетельствовал, что в «Покрывале Пьеретты» маски итальянской комедии были «модернизированы в духе символистской поэзии Лафорга и Блока. Однако в постановке Таирова была подчеркнута не столько традиционная природа маски, сколько общечеловеческий строй чувств и характеров действующих лиц»[[475]](#footnote-476).

«Покрывало Пьеретты» надолго удержалось в репертуаре театра, спектакль прошел около тысячи раз. Он стал одним {253} из камертонов таировской режиссуры, в которой пантомима, язык пластики занимали важное место.

Возобновление «Покрывала Пьеретты» оказалось своевременным. Оно предоставило передышку режиссеру, в чьих исканиях проступили кризисные черты. Параллельно Таиров задумывал и ставил пьесу «Фамира Кифаред», во многих отношениях ставшую поворотной в творчестве постановщика.

В своих воспоминаниях Коонен назвала критическим момент, который переживал тогда Таиров и его театр. Дело заключалось не только в необходимости одолеть финансовые трудности. Возобновление пантомимы, горячо принятой и зрителями и критикой, дало творческую опору, вдохновило на новые эксперименты. В этом смысле должно быть истолковано предположение Коонен о том, что «если бы не вернулось к жизни “Покрывало Пьеретты”, Камерный театр не дожил бы до премьеры “Фамиры Кифареда”»[[476]](#footnote-477).

На одно из своих репертуарных совещаний Таиров пригласил Бальмонта, Брюсова, Балтрушайтиса, Сергея Городецкого, ставших друзьями Камерного театра. Здесь-то Городецкий и предложил режиссеру поставить вакхическую драму И. Ф. Анненского «Фамира Кифаред».

Не последнюю роль в таировском выборе сыграло, видимо, то обстоятельство, что никто не ставил и не намеревался ставить драму Анненского. Если оглянуть репертуар Таирова — тогда и позднее, — ясно, что самобытность постановщика начиналась со стремления быть непохожим на других в выборе пьес.

Драма Анненского стилизовала античный миф о певце и музыканте Фамире, который, возомнив себя великим, осмелился вызвать на состязание Аполлона и его муз. За эту дерзость Фамира был наказан богами и лишен своего дара.

Произведение Анненского лишь условно можно причислить к драматическому жанру — это собрание пространных диалогов и монологов со статичным сюжетом, с расплывчатыми образами, туманными видениями, с трудно постижимой смысловой канвой.

Фантазию автора увлекали музыка слов и рифм, причудливость образов, экзотика событий и мест действия. Две реплики отчасти характеризуют авторскую позицию и концепцию произведения. «В моей судьбе ни матери, ни сестрам, ни отцу нет места, сладкозвучная: живу для черно-звездных высей…» — это речь Фамиры. Словно о самом Анненском говорит Нимфа Силену: «Пойми: никто ему не нужен. Вот, Силен, что страшно. Живет в мечтах он, сердцем горд и сух… И музыкой он болен». Сходным образом творчество Анненского воспринималось некоторыми его современниками. Например Ю. В. Соболев в связи с премьерой Камерного театра {254} писал: «Лирик, поющий песни на языке сердца, на языке, часто невнятном посторонним, — Анненский… был самым идеальным декадентом»[[477]](#footnote-478).

Таирову, увлеченному театрализацией театра, «Фамира Кифаред» казался находкой. Пьеса выдерживала критерии эстетизма с его культом самодовлеющей красоты и давала возможность экспериментировать в сфере «чистой» формы. Драматический первоисточник служил режиссеру канвой сценического действия. Древность эпохи, мир легенд и мифов казались Таирову залогом простора в поисках оригинального постановочного решения.

Символистская усложненность смысла пьесы мало волновала Таирова. В драматической литературе режиссер тогда видел начало, враждебное театру, исказившее его игровую природу.

«Фамиру Кифареда» Таиров задумывал и ставил как симфонию красок и звуков, как гимн красоте и плотским, вакхическим началам бытия. В спектакле раскрывалась ницшеанская концепция театра как искусства, происшедшего из духа музыки, театрального представления как своеобразной музыкально понятой структуры, где воздействие определяется не только и не столько словами и сюжетом, сколько образами, запечатленными в пластике, цвете, звуках, в общей динамике действия.

Марков — современник премьеры — в воспоминаниях довольно точно охарактеризовал новую постановку Таирова: «Комбинация движений света, цвета и звука имела здесь самостоятельное значение. А все эти сценические элементы — движение, ритм, цветовая гамма — доводились в театре до совершенства. Движения были певучи и речь чуть напевной». Марков указал место спектакля в тогдашних исканиях режиссера: «Для меня основным спектаклем Камерного театра, ярче всего выразившем его новое существо, стал “Фамира Кифаред”»[[478]](#footnote-479).

В спектакле завораживали утонченность формы, необычность сценических приемов. Эпитеты «красивый», «красота» сопровождали все отзывы о «Фамире Кифареде» — и поклонников и противников постановки. Столь же единодушны были сетования на затемненность, смутность мыслей.

Таиров же, не замечая того, что суживает границы сценического искусства, настаивал на своем, утверждая примат театральной формы и «эмоциональной насыщенности мастерства» над всеми другими категориями и элементами. Понятийное значение слов, смысл речи подчас игнорировались. Весьма красноречива аргументация самого Таирова: «В “Фамире {255} Кифаред” по общему признанию лучшим местом спектакля была сцена стансов Фамиры. И она же, несомненно, была самой непонятной по тексту… Ручаюсь, что вы ничего не понимаете… как не понимало ничего большинство зрителей, но в работе над стансами был так счастливо найден их ритм, что зал напряженно внимал исполнявшему их Церетелли» (Записки режиссера…, с. 133 – 134).

Таиров настойчиво занимался речью в спектакле: его усилия были сосредоточены на ритме, напевности, интонационной окраске слова. При этом были и ощутимые потери: внятность дикции, смысловые акценты отступали на второй план. Этот сценический «иррационализм» соответствовал стремлению режиссера «сбросить с театра толстую защитную кору рассудочности и психологизма и вернуть ему его самостоятельную значимость»[[479]](#footnote-480).

Внутренние линии спектакля Таиров формулировал лишь в общих словах. В пьесе ему виделась борьба между двумя типами отношения к миру — дионисийским, стихийным и холодно-созерцательным, аполлоническим. Он и стремился на сцене раскрыть «роковые столкновения двух культов, которые насыщают собой всю трагедию», — Диониса и Аполлона.

Аполлоническое начало, аскетическую сосредоточенность духа, фанатическую увлеченность чистым искусством олицетворял Фамира — Н. М. Церетелли. Таиров подсказывал исполнителю соответствующую пластику: «Фамира — не чувствует своего тела (живя духом), и потому движения его механичны, рассеянны, безразличны… Он отошел от земли и повис в воздухе»[[480]](#footnote-481). В игре актера была «духовная устремленность, был полет»[[481]](#footnote-482), были красивый широкий жест, пластичность поз, выразительная силуэтность (Я. Тугендхольд). Отношение Анненского к образу Фамиры режиссеру казалось двойственным. Таиров, судя по трактовке, сам эту двойственность разделял. Он утверждал, что драматург, «раскрывая в Фамире его мечты и его “безлюбую” сущность, которой он (Анненский. — *М. Л*.) симпатизировал, все же издевался над нею голосами земных сатиров». В пьесе постановщик усматривал «самоиронию»[[482]](#footnote-483).

Позиция Фамиры сопрягалась с тогдашними театрократическими притязаниями Таирова. Его привлекал в этом герое стоицизм художника, жреческое служение искусству, гордый вызов судьбе. Но, вероятно, отталкивал аскетизм, презрительная отрешенность от живых человеческих чувств и радостей. Режиссеру была ближе в пьесе дионисийская, земная стихия.

{256} Дионисийское начало спектакля воплощали «хоры» менад и сатиров. В их исступленных плясках и речитативах раскрывалось буйство плотских начал жизни. В этих сценах, по выражению К. Н. Державина, утверждалась «религия торжествующей плоти»[[483]](#footnote-484).

Для разработки пластики, костюмов, грима и т. п. Таиров изучал микенскую эпоху, классическую греческую архитектуру и скульптуру. Готовясь к спектаклю, перелистывал страницы произведений Эсхила, Софокла, Еврипида — все это нашло отражение в подготовительных набросках режиссера.

Прямого копирования источников здесь было меньше, чем, скажем, в «Сакунтале»; сценическая форма «Фамиры Кифареда», сохраняя эллинский колорит, была стилизованной. В костюмах — вариации древнегреческих хитона, пеплоса и хламиды. Обувь напоминала древнеримскую — сандалии с высокой шнуровкой. В построении мизансцен Таиров отталкивался от античной скульптуры и барельефов, от краснофигурной и чернофигурной вазовой живописи. Не случайно Тугендхольд уловил в спектакле сходство движений вакханок с «эротическими вазовыми мотивами»[[484]](#footnote-485).

Этот момент заслуживает особого внимания. Ибо в дальнейшем у Таирова сложилась определенная система «излюбленных», как писали критики, движений, поз, жестов, то есть своеобразная палитра пластики, как бы нотная грамота человеческого тела. К. Н. Державин писал, что в пластике «Фамиры Кифаред» было «преобладание статуарных моментов — поз как *знаков эмоционального состояния действующих лиц*»[[485]](#footnote-486) (выделено мною. — *М. Л*.).

Клавиатуру подобных «знаков-поз» Таиров будет обогащать и развивать. Исходным образцом послужит античная пластика. Она во многом определит стилистику движений, по которой будут узнаваться актеры таировской школы. Их жестикуляция искусственна, но не вполне отвлеченна, ибо в основе ее была стилизация естественной пластики тела.

Таиров стремился обострить контраст двух стихий спектакля. Лирическим настроениям, прозрачности атмосферы, размеренным ритмам сцен с Фамирой противостояла взрывчатая энергия вакхических плясок. Вакхические сцены стали центром спектакля. От их участников Таиров требовал выявить «первобытное, архаическое начало древнего мифа, первозданную варварскую стихию вакхического, почти животного темперамента»[[486]](#footnote-487).

Стремительно врывались на сцену пляшущие вакханки. Их полуобнаженные тела прикрыты огненно-малиновыми одеждами. {257} Стройность женских форм подчеркнута гримом, который положен не только на лица, но и на плечи, бедра. Рельеф мышц был обозначен легкими растушеванными мазками.

Эстетизируя эротику, Таиров отдавал дань модным тенденциям «реабилитации» плоти, культа нагого тела. В наиболее экстатические моменты вакханки появлялись с обнаженными грудями (в действительности бюст у актрис был накладной). Были подчеркнуты, как писал Тугендхольд, почти назойливо влекущие кровавые точки сосков.

В вакхических мотивах пьесы Таиров акцентировал языческую чувственность. Если в тексте Анненского, замечал Тугендхольд, вакханки и сатиры «только томятся телесной жаждой без ее утоления», то на сцене их томление, «дважды встречаясь, разряжается страстными сценами, в чувственном экстазе извиваются тела вакханок, прыгают и кувыркаются вокруг них сатиры и с победными кликами уносят их на руках»[[487]](#footnote-488). Сатиры на сцене «мычали и визжали, скача и вожделея»[[488]](#footnote-489).

К оформлению спектакля Таиров привлек художницу кубофутуристического направления, ученицу Ф. Леже А. А. Экстер.

Позднее режиссер признавал, что «приемы» художников, тогда с ним работавших, «были чужды задачам театра»[[489]](#footnote-490). Театру нужен не художник-живописец, а художник-строитель — такова новая установка Таирова. В «Записках режиссера» он пояснял, что коль скоро тело актера трехмерно, то оно «может планироваться и выявлять себя только в атмосфере объема». Повторяя идеи А. Аппиа, Крэга, отчасти Брюсова и Мейерхольда, Таиров ратовал за трехмерность декораций.

Основное внимание в «Фамире Кифареде» было устремлено на пол сцены как «главную» ее часть. «Пол сцены должен быть сломан, — писал Таиров в “Записках режиссера”. — Он не должен представлять собой одной цельной плоскости, а должен быть разбит в зависимости от задач спектакля на целый ряд разновысотных горизонтальных либо наклонных плоскостей, ибо ровный пол явно невыразителен». Сценическая площадка должна быть подчинена задачам выявления актерского творчества. Подмостки предназначены служить исполнителю «гибкой и послушной клавиатурой».

Первым опытом конструкции-«клавиатуры» и явилась работа Экстер над «Фамирой Кифаредом». Подготовку к спектаклю постановщики осуществляли не в эскизах, а в макете. Сценическое пространство разрешалось в трех измерениях: {258} в глубину, по горизонтали и — что было новым для Камерного театра — по вертикали.

Декорация представляла собой сочетание геометрических — в соответствии со стилистикой кубофутуризма — объемов: кубов, параллелепипедов и конусов. Они размещались в определенной ритмической и смысловой последовательности. Самой трактовкой пространства Таиров стремился передать «роковые столкновения двух культов».

Центр сцены должен был выявлять «аполлонийский ритм, звучащий в образе Фамиры». А боковые планы занимали объемные формы, которые, по определению режиссера, «вибрировали всем многообразием ритмических колебаний, присущих культу Диониса» (Записки режиссера…, с. 163).

Трехмерность площадки-конструкции казалась Таирову важным завоеванием. Режиссер овладевал сценическим пространством, обогащал систему выразительных средств.

Переход к архитектурной декорации не означал отказа от приемов живописного воздействия. В «Фамире Кифареде» палитра красок была разнообразной. Использовались найденные еще в «Сакунтале» перемены цвета заднего фона. Только теперь это достигалось не сменой полотнищ, а эффектами света. Задник в «Фамире Кифареде» переливался синими, нежно-лиловыми, золотистыми и перламутровыми оттенками. Выбор цвета мог быть подсказан пьесой: у Анненского сцены имеют подзаголовки: сцена бледно-холодная, голубой эмали, белых облаков, темно-золотого солнца, заревая и т. п.

Гамма красок декорации была близка к монохромной. Синие конусы, черные и темно-зеленые кубы. С ними контрастировали прозрачно-светлые оттенки заднего фона, золотистые полотнища портала и кулис. Это столкновение красок тоже имело свой замысел. «Красочная композиция “Фамиры Кифареда”… — писал Таиров, — базировалась на черном, синем и золоте, как бы насыщая сценическую атмосферу солнечным стремлением Фамиры к Аполлону, завершающимся мрачной трагедией его (Фамиры. — *М. Л*.) слепоты» (Записки режиссера).

Больше, чем прежде, внимания режиссер уделял сценическому свету. Он привлек художника-электрика А. А. Зальцмана. С его помощью в спектакле возникала «сюита световых эффектов»[[490]](#footnote-491).

Новым для Таирова явился и прием освещения контражуром[[491]](#footnote-492): в такие моменты персонажи спектакля приобретали рельефность и воспринимались скульптурно.

Были продолжены и поиски выразительных возможностей костюма и грима, с помощью которых режиссер стремился {259} «сделать все тело актера, всю фигуру актера более красноречивой и звучащей». Как и в «Сакунтале», в «Фамире Кифареде» тела исполнителей были раскрашены. Здесь же Таиров впервые опробовал условный графический грим: краски накладывались только на брови и веки, тон лица оставался естественным.

Две следующие таировские постановки — «Соломенная шляпка» и «Голубой ковер» — оказались весьма ординарными. Оба спектакля готовились в короткие сроки и заведомо были рассчитаны на кассового зрителя. Включение в репертуар водевиля Э. Лабиша и пьесы Л. Н. Столицы Таиров позднее назвал компромиссом[[492]](#footnote-493). По словам режиссера, Камерный театр тогда «переживал жестокий материальный кризис», и чтобы не допустить гибели коллектива, его «пришлось передать временно… антрепризе».

Таиров в этих спектаклях оставался в границах уже знакомого стилизаторства. Критика писала об «излюбленном» приеме режиссера — «марионетизировать» спектакли[[493]](#footnote-494). В «Голубом ковре» увидели чисто внешнюю картинность, «олеографическую экзотику»[[494]](#footnote-495). В «Соломенной шляпке» критиковали невысокий уровень постановки, которая «местами переходила в пустой шарж и суетню»[[495]](#footnote-496).

Важным для становления режиссуры Таирова стал спектакль «Саломея». Выбор пьесы О. Уайльда, одного из вождей европейского эстетизма, подтверждал прежнюю направленность таировского искусства. Премьерой этого спектакля открылся сезон Камерного театра 1917/1918 года. После февральской революции оказалось возможным включить в репертуар «Саломею», находившуюся под запретом цензуры.

Таиров позднее говорил об антирелигиозном характере спектакля, о «революционном срывании масок… религиозного порядка», о перенесении борьбы против этих масок в плоскость «революционного ниспровержения божества» (Записки режиссера…, с. 203). Но в действительности ничего похожего в спектакле не было. В момент подготовки «Саломеи» задач антирелигиозного характера Таиров не ставил. Его замысел имел другое направление.

Пьесу он понимал как мистерию. Конфликт видел в «борьбе догмы с языческой вольностью»[[496]](#footnote-497). И пафос спектакля {260} заключался в ниспровержении догматов — «во имя жизни, во имя плоти, во имя плодоносности жизни». «Саломея» Таирова подхватывала и продолжала вакхическую тему «Фамиры Кифареда».

Олицетворением языческой вольности в спектакле могла явиться лишь Саломея, центральный образ пьесы, сыгранный Коонен. Однако таировский замысел неизбежно пришел в столкновение с трактовкой образа Саломеи О. Уайльдом. У писателя Саломея одержима зовами плоти, но это болезненная, бесовская одержимость, это плоть не плодоносная, а греховная, влекущая к смерти.

«Саломея» в Камерном театре шла в переводе Бальмонта. В своем предисловии поэт раскрывал направленность уайльдовской пьесы: «У Любви кет человеческого лица. У нее только есть лик Бога и лик Дьявола. В роскошной панораме, исполненной яркого безумия, О. Уайльд показал нам лик Дьявола в любви»[[497]](#footnote-498). В таком истолковании предстала Саломея в двух постановках, осуществленных до таировского спектакля — Евреиновым на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской и Рейнгардтом в Берлине.

Державин свидетельствовал, что Таиров определял «Саломею» как «трагедию девственной страсти». «Сексуальность» центрального образа «своеобразно преломлялась через строгий облик царевны-девственницы»[[498]](#footnote-499). Л. П. Гроссман в книге о Коонен писал, что ее Саломея — «это прежде всего девственница — со всем открытым очарованием и бурными неожиданностями девства»[[499]](#footnote-500). И сама исполнительница в мемуарах повторяет те же определения замысла: «Таиров видел образ Саломеи в сложнейших внутренних противоречиях. Дочь Иродиады, унаследовавшая от нее безудержную эротическую стихию, она одновременно таит в себе целомудрие и девичью чистоту»[[500]](#footnote-501).

Режиссер стремился затушевать «лик Дьявола» в страстях Саломеи, хотел сделать различимой в ее неистовых порывах чувство большой любви. Отсюда, вероятно, мысль о девственности героини. Но толкование было не только парадоксальным, но и достаточно рискованным. Ибо чувственная одержимость девственницы легко могла навести на подозрение о патологических формах эротики. Да и не ставил ли режиссер таким поворотом роли непосильных задач для исполнительницы? Слишком энергично было сопротивление драматургического материала.

Удалось ли преодолеть его Таирову? Мотив болезненности чувств оставался. Не случайно сцены Саломеи после танца семи покрывал режиссер мог оправдать, лишь трактуя их как {261} «воспаленный бред»[[501]](#footnote-502). «Одержимый Эротом безумствует… лишь это иллюстрировало исполнение»[[502]](#footnote-503), — писал о Коонен Н. Е. Эфрос.

Таировская «Саломея» была гимном язычеству, всесокрушающей силе плоти. В стремлении облагородить раскованные стихии человеческой природы была своеобразная привлекательность спектакля (он сохранялся в репертуаре до 1926 года). Но одновременно «Саломея» с особенной резкостью обнаруживала духовную и социальную ограниченность искусства режиссера.

В условиях 1917 года кризис и идейное бессилие эстетизма стали очевидными. Гедонистический пафос «Саломеи» в Камерном театре оказался в вопиющем несоответствии с атмосферой и событиями эпохи.

Н. Е. Эфрос тогда полагал, что возможны разные подходы к пьесе: «Предельный экстаз чувственной страсти — одни угол зрения. Второй: трагическое крушение… старого мира, в который пришел Предтеча мира иного. Театр избрал первый, вряд ли более интересный угол. Эта задача — не суживала ли она смысла “Саломеи”?» Несовпадение трагедийного характера времени и режиссерских акцентов спектакля ощущал и Э. М. Бескин. Признавая достижение Коонен, критик вместе с тем утверждал, что «на этом фоне надо было дать жуть нашей души, наших страданий, наших восприятий… но милый искренний Таиров остался верен себе и стал сплющивать актеров до марионеток»[[503]](#footnote-504).

Безумная страсть Саломеи стала лейтмотивом спектакля. А его кульминацией явился танец семи покрывал. По словам Коонен, в эротической пляске скрещивались две линии: «Неотвратимая, жестокая любовь к Иоканаану и ненависть к Ироду, преследующему ее (Саломею. — *М. Л*.) своей похотью»[[504]](#footnote-505).

Партитура эпизода была тщательно разработана. Танец был выстроен Таировым, говоря словами Гроссмана, как «пляска любви и смерти». Саломея — Коонен двигалась «в строгом и жутком треугольнике между тремя неподвижными точками — палачом, тетрархом и пророком». Пространство как бы замыкали топор палача, трон Ирода и колодец, где находился Иоканаан[[505]](#footnote-506).

Речь в «Саломее» строилась на декламации, близкой читке классицистского театра, на «скандирующем выкрике»[[506]](#footnote-507).

Движения актеров, как и в прежних таировских спектаклях, напоминали критикам пластику древнеегипетских и ассирийских барельефов и скульптуры. Как и в «Фамире Кифареде», барельефности режиссер искал «и в группах и в индивидуальных исполнителях».

{262} Новой для режиссуры была трактовка массовых сцен. Изображение массы стало более динамичным. В «Фамире Кифареде» Таирова упрекали за злоупотребление «статуарностью групп»[[507]](#footnote-508), за «уклон в сторону статуарности… увлечение картинностью в ущерб динамике»[[508]](#footnote-509). В «Саломее» же статика возникала лишь как контрапункт в сценическом действии

Позднее в «Записках режиссера» Таиров отметил, что именно в «Саломее» были сделаны «первые шаги по пути к разрешению проблемы динамических сдвигов сценической атмосферы». В одних случаях «динамический сдвиг» означал повторение всеми участниками массовки одного и того же жеста и позы. Например, в финале, когда гибла Саломея, Ирод и его свита, придворные отшатывались, и одновременность их движения и жеста усиливала эффект потрясения и ужаса (см. фотографию финала в архиве ЦГАЛИ). В других случаях группы исполнителей создавали пластический аккомпанемент основному действию. Таким был танец семи покрывал. Саломея — Коонен танцевала на левой стороне площадки, справа располагались зрители — Ирод и придворные. Каждая фигура танца сопровождалась движением окружающей Ирода свиты. Н. Е. Эфрос писал, что «центром» здесь был даже не танец Саломеи, но «производимое им на иродову свиту действие, распадение сладострастия, эта корчащаяся и зверино ревущая в разожженной чувственности толпа»[[509]](#footnote-510). Режиссер транспонировал для драмы хореографические принципы построения массовых сцен. Групповые изображения в «Саломее» оттеняли игру главных персонажей подобно тому, как кордебалет аккомпанирует танцовщику-солисту.

В «Саломее» обнаруживались и чисто постановочные влияния. Тугендхольд писал, что «массовая группировка Иродова пира слегка повторяла стилизаторский прием Крэга в “Гамлете”»[[510]](#footnote-511).

Таиров добивался. «динамических сдвигов» и в декорационном оформлении. Режиссер вновь привлек к работе А. А. Экстер.

Как и в «Фамире Кифареде», был использован архитектурный принцип. Сцена поднималась широкими ступенями. Их зигзагообразный излом делил подмостки пополам. Правая сторона отделялась колоннами кроваво-красного цвета — здесь мыслился дворец Ирода. Слева было пространство, где властвовала Саломея.

Развитию событий сопутствовали смена и движение завес разного цвета, формы, размера, освещенных светом различной окраски и интенсивности. Таиров говорил, что в «Саломее» им была сделана «первая попытка разработки на макете принципа движущихся декораций, состоявших из цветных материй разных фактур, приводившихся в движение в связи с динамикой того или иного момента сценического действия»[[511]](#footnote-512).

Завесы опускались сверху, накладывались друг на друга, свертывалась в складки, уходили в кулисы, вибрировали, стремительно падали и взвивались, образуя аккорды и мелодии декорационного аккомпанемента. Когда кончал с собой безнадежно влюбленный в Саломею Сириец, резко взвивалась серебряная полоса задней завесы, а стилизованная с косыми иглами лучей луна багровела под красным светом. Многие моменты этой партитуры красок описаны Таировым в «Записках режиссера».

Возникавшая в финале большая черная завеса, рассекая по диагонали зеркало сцены, напоминала нож гильотины. В спектакле преобладал красный цвет и багровое освещение — краски крови и страсти. Парики исполнителей были сделаны из бархатной синели. Форма их довольно точно воспроизводила «плетеные» изображения бороды и волос, подсмотренные {263} на древнеассирийских барельефах. Таиров полагал, что костюм, грим, парик должны отражать не столько характерность, сколько внутреннюю сущность персонажей. Эти поиски начались с первых лет Камерного театра. В «Саломее», например, парик Иоканаана — Церетелли был огненно-кровавого цвета, что должно было оттенить страстность пророка и вместе с тем его обреченность. Графические, с резкой штриховкой лицевых линий гримы «Саломеи» были продолжением опытов, начатых в «Фамире Кифареде». Они напоминали маски, но не сковывали мимики актеров.

Конечно, «Саломея» была вызывающе эстетской постановкой. Однако сквозь режиссерскую вычурность здесь прорывался мощный трагедийный темперамент, с которым играла заглавную роль Коонен. В этом заключался один из секретов жизнеспособности спектакля.

Наряду с издержками сценической формы очевидны были и ее достижения. В «Саломее» Таиров открывал для себя новые и развивал ранее найденные приемы. Ни один из его предыдущих спектаклей не отличался столь усложненной режиссерской партитурой. Сам Таиров считал «Саломею» «классической» для истории Камерного театра постановкой, в которой он как ее создатель достиг определенного «максимума». Режиссер видел значение спектакля в том, что в нем была стройная взаимосвязь «самых разнообразных… элементов театрального мастерства» — музыки, света, цвета, движений, ритма, атмосферы, которые возникали в изощренной пространственно-временной композиции спектакля («Записки режиссера»…, с. 203 – 204). Изобразительная полифония «Саломеи» была подготовлена опытом «Фамиры Кифареда». В свою очередь, «Саломея» явилась, по выражению Коонен, трамплином для такой масштабной вехи таировского искусства, как «Федра».

«Саломея» — единственная премьера Камерного театра между февралем и октябрем 1917 года.

Таиров принял февральскую революцию с подъемом. Откликаясь на политические события, он выступил с серией статей, которые позднее были изданы им в составе сборника «Прокламации» (М., 1917). С революцией Таиров связывал надежды на «русское возрождение». В «Прокламациях» он декларировал приверженность социализму, его статьи публиковались преимущественно в печатных органах социал-революционеров (газета «Власть народа» и др.). Он призывал к союзу с «трудовым народом», к борьбе за то, чтобы «сбросить ярмо капитализма» («Прокламации», с. 15), уповал на «грядущую свободу».

Исполнение надежд казалось близким и неизбежным. Таиров, в котором вдруг вновь пробудился правовед, с энтузиазмом проповедовал собственную декларацию прав. Пафос его статей лучше всего отражали строки из «Мятежа» Э. Верхарна, которые он цитировал:

{264} Безумцы, кричите свои повеленья!  
Сегодня всему наступает пора,  
Что бредом казалось вчера…

Политические идеалы Таирова в ту пору были расплывчаты, неконкретны и тяготели к анархо-индивидуалистическим взглядам. Несколько подробнее в «Прокламациях» изложены его мысли о роли искусства в новую эпоху, о социальном статусе театра, художника.

«Искусство должно быть общенародным!» — восклицал Таиров, призывая высвободить его из плена коммерческих задач, «изгнать торгашей из храма» («Прокламации», с. 18, 10). Он разделял распространившуюся тогда среди деятелей искусств идею автономии театра, полагал, что «немыслимо отдавать театр и под опеку государства либо городов, ибо это будет лишь сменой старых уз на новые» (там же, с. 25).

Отстаивая необходимость свободы творчества и предостерегая против заражения его буржуазным политиканством, против подчинения его утилитарно-пропагандистским целям, Таиров писал: «Искусство беспартийно. Как воздух, как вода, как солнце, оно озаряет своими лучами всех, в ком жива душа… Искусство не должно подчиняться никакой партии либо доктрине» (там же, с. 11, 12). Как очевидно, протестуя против духа коммерции и политиканства в искусстве, Таиров по-прежнему сторонился и его социально-активной, просветительной миссии.

Тем не менее революционные события нашли некоторый отклик в творчестве режиссера: в Камерном он поставил антитираническую пьесу «Король Арлекин». А в день первой годовщины Октября для открытия кафе «Красный петух» подготовил «Зеленого попугая» Шницлера — пьесу из эпохи французской революции. Свидетель тех лет Марков полагал, что среди деятелей сцены Таиров «первым практически декларировал формулу созвучия революции, отличавшуюся для молодежи особой и завлекающей силой»[[512]](#footnote-513). Такое «созвучие» в таировских декларациях было, но художник оставался лишь «зрителем» гигантских событий, потрясавших страну. Он, собственно, и не отрицал этого: «Отраженными были наши чувства — чувства зрителей мирового театра, на арене которого творили новую жизнь зодчие Новой России» (там же, с. 3).

За «Саломеей» последовали «Король Арлекин» П. Лотара, пантомима на музыку К. Дебюсси «Ящик с игрушками» (спектакли поставлены первый 29 ноября, второй 21 декабря 1917 года), две пьесы П. Клоделя — «Обмен» (1918) и «Благовещение» (1920). Подготовленные Таировым в том же промежутке времени «Адриенна Лекуврер» и «Принцесса Брамбилла» стоят особняком.

{265} Работа режиссера продолжалась в русле сценического стиля «Фамиры Кифареда» и «Саломеи». Он разрабатывал найденную систему приемов, усложнял сценические задачи, оттачивал постановочное мастерство.

Таировский эстетизм в эту пору вступал в фазу, которую К. Н. Державин назвал «театральным имажинизмом». Можно спорить с его терминологией, но, по сути, характеристика была верной: «Имажинистская концепция спектакля влекла театр к тому, чтобы создать теорию внежизненной, чисто театральной эмоции. Театральный имажинизм настойчиво требовал создания своих эмоциональных образов, подчиненных логике спектакля… в его самоценном эстетическом утверждении»[[513]](#footnote-514). Таиров продолжал укреплять связи с художниками левых течений. Его спектакли оформляли Г. Б. Якулов, Б. А. Фердинандов, снова А. А. Экстер, архитектор А. А. Веснин.

Режиссер был одержим все той же проблемой преображения бытия, развивал концепцию *музыкальности* сценической структуры. Картины спектакля становились как бы музыкой для глаз. Это были поиски универсального языка, своего рода театрального эсперанто.

Издержки таировских увлечений этого времени проявлялись не только в области декорационной. Актерская линия, как отмечал Державин, в ряде постановок «культивировала некое любование эстетической изысканностью формы и пристрастие к пластической орнаментальности ее внешнего рисунка»[[514]](#footnote-515). Критика упрекала режиссера за стремление «актеров превратить гримом, примитивностью интонаций, костюмов в куклы… механизировать его (актера. — *М. Л*.) и превратить его в куклу, в марионетку»[[515]](#footnote-516).

В «Короле Арлекине» Ю. В. Соболев отмечал темперамент, кипучую молодость создателей спектакля. Но вместе с тем критик говорил и о «шаблонности метода» режиссуры: «На сцене те же ширмочки, тряпочки, намалеванные квадраты и треугольники, те же усеченные колонки, те же фантастические костюмы, мешающие двигаться, и те же невероятно резкие гримы, превращающие лица в безжизненные маски. Этот излом сказывается и на манере исполнения, порой приобретающей черты подлинно акробатической изощренности»[[516]](#footnote-517).

В «Короле Арлекине» доминировала стихия игры. Режиссер здесь «стал на путь создания современного скоморошьего действа, в котором принцип театральной маски торжествовал бы над действительностью, в которой утверждался бы примат {266} актера-лицедея, создающего… фантасмагорический мир театрального неправдоподобия»[[517]](#footnote-518).

В спектакле возрождались мотивы ранних постановок — «Веера» и «Женитьбы Фигаро». «Король Арлекин» развивал складывавшуюся в Камерном театре линию сценической эксцентриады.

Антимонархическая направленность пьесы Лотара не стала главной в причудливой игре масок, взвихренной фантазией режиссера. Таиров подхватывал и развивал тему, уже знакомую нам по «Фамире Кифареду» — мысль о том, что не власть и не богатство, не чины и не карьера, а лишь чистая стихия искусства дарят человеку подлинную, а не иллюзорную свободу. «Быть снова Арлекином! Снова потешаться над людьми, вместо того чтобы они потешались надо мною», — говорил в финале спектакля Арлекин — Церетелли, сбрасывая королевское обличие и возвращаясь в вольный мир комедиантов.

Таиров указывал, что в работе с оформлявшим спектакль актером театра Фердинандовым он обращал «большое внимание на разрешение костюма в духе эксцентриады (арлекинады), причем в костюм были вовлечены элементы цирка»[[518]](#footnote-519). Тот же подход лег в основу декораций. Они напоминали экстеровского «Фамиру Кифареда». К. Н. Державин назвал оформление супрематическим, угадывая в его контурах разъятый на основные элементы «пестрый мозаичный наряд Арлекина»[[519]](#footnote-520).

В «Ящике с игрушками» Таиров снова вернулся к жанру пантомимы. Он сам был автором либретто и, опираясь на сюжет (все персонажи спектакля — куклы), строил актерскую пластику «на кукольно-марионеточном движении… Стиралась грань между актером, играющим куклу и куклой, изображающей человека»[[520]](#footnote-521).

Творчество Таирова дореволюционной поры развивалось под знаком *эстетизма*, окрашено романтическим мироощущением, отмечено печатью экзотической театральности, тягой к стилизаторству, к эксцентрике. Режиссер настойчиво добивался реализации провозглашенных им принципов. Опору дала организация собственного театра. Этапами становления таировской режиссуры явились «Сакунтала», «Фамира Кифаред», «Саломея». Каждый из них заключал свои уроки.

Источник тогдашних идейно-художественных противоречий {267} Таирова заключался в ложном понимании отношений искусства и действительности. Фанатически увлеченный театрализацией театра, режиссер оставался нейтральным к его нравственно-просветительным функциям. Социальные идеалы художника носили расплывчатый, абстрактно-гуманистический характер. Его спектакли не имели конкретных связей с общественными движениями эпохи. И в некотором роде даже полемически им противостояли.

Перевес исканий в сторону чистой формы — одна из отличительных черт таировской режиссуры той поры. Автор «Записок режиссера», отмечал Ю. А. Головашенко, «уходил от суровой действительности и ее жестоких проблем… Таиров в своем искусстве слишком отрывался от непосредственной жизни»[[521]](#footnote-522).

Уже в первые годы существования Камерного театра это вызывало беспокойство друзей, жестокую критику противников. В докладе, прочитанном в Камерном театре в феврале 1916 года, Брюсов обращал внимание Таирова и труппы на необходимость соединять эстетический идеал с нравственным, с идеями гражданского служения. Тогда же, называя творчество Камерного театра «модернистическим варварством», критик Б. В. Назаревский иронизировал над публикой, аплодировавшей спектаклю «Фамира Кифаред»: «Публика аплодировала, но она аплодировала изобретателям причудливого, но не всегда понятного зрелища, тешащего лишь праздное любопытство толпы, охочей до всякого рода эксцентричностей… это зрелище заинтересует толпу своей варварской пестротой и прихотливостью»[[522]](#footnote-523). При известной односторонности подобных приговоров, надо признать, что в канун 1917 года в них был свой глубокий резон.

Творчество Таирова носило во многом черты социального абсентеизма и эстетской созерцательности. Из чувства протеста против буржуазного в окружающей жизни, Таиров, быть может, незаметно для себя, переступал грани, отрывая свое искусство от суровой реальности мира. Его капризные и пестрые сценические фантазии парили в пространстве, как причудливые видения, как миражи. «Мы тоже любим мечту, — писал М. Осоргин, касаясь этой стороны Камерного театра. — А вот как претворить ее в действительность?.. Скромные мечтания о хлебе насущном, о полусажени дров и паре ночных рубашек и полуглубоких галошах. О поэт! Поверьте, что и эти мечты заслуживают не слишком позднего к себе сочувствия»[[523]](#footnote-524).

{268} В исторические для России месяцы — октябре — декабре 1917 года — на сцене Камерного театра почти ежедневно по «возвышенным ценам» шла таировская «Саломея» с ее эротическими танцами, античной экзотикой и изощренной партитурой сценических средств. Социальный изоляционизм таировского творчества — лишь один из многих примеров отрыва значительных слоев русской художественной интеллигенции от общенародной судьбы.

Преобладание внесоциальных, внеэтических задач, внеположенность искусства жизни — характерные особенности русского модернизма, к которому был причастен и Таиров. Против кризисных форм театральной культуры, антигуманистической, снобистской направленности модернизма, против его буржуазности не раз выступали представители социал-демократической критики. «Литература, искусство, театр, — писал В. В. Боровский, — являющиеся лишь выражением и жизненным органом общественного развития, стали для их жрецов каким-то самодовлеющим делом, выше, благороднее, ценнее общественной работы»[[524]](#footnote-525). Ущербность такой позиции начинали понимать и некоторые недавние приверженцы «нового» искусства. Тем красноречивее их признания. Например, А. Н. Бенуа выступил с критикой эстетизма, заострив внимание на его оторванности от человека, от действительности. В частности, его суждения о мейерхольдовском «Дон Жуане» выходили за рамки рецензии и могли быть адресованы широкому кругу художников, в их числе и Таирову. «Так привыкли к тому, — свидетельствовал Бенуа, — чтобы наслаждаться в театре красочными пятнами и движущейся пластикой, что о человеческой мысли, о человеческих переживаниях никто и не справляется и не заботится… Лучший признак всякого культурного упадка — это утрата веры, замена эстетической игрой настоящего, жизненного искусства… Я знаю, я каюсь — сами мы в этом виноваты. Вся эта “бердслеевщина” и “уайльдовщина”… были историческим сентиментализмом, исканием необычайных ощущений. Ныне все то, что мы любили издалека, что мы вызывали, что было сном, становится явью, действительностью, обыденностью и вот — это становится кошмаром. Не нужно это публике. Не нужно это “массе” народа. Не нужно мечты кружка поэтов и художников делать общественным достоянием»[[525]](#footnote-526).

Конечно, неверно усматривать в творчестве Таирова только результат преднамеренной позиции художника. Как мы помним, в своих «Прокламациях» 1917 года Таиров призывал и к народности искусства, и к демократизации театра. Но либеральные прекраснодушные речи — одна, суровая действительность — {269} другое, художественное творчество — третье. Прямых связей между ними спектакли режиссера тогда не обнаруживали.

О «преобладании формализма» на раннем этапе Камерного театра сам Таиров стал говорить со второй половины 1920‑х годов. Вспоминая борьбу за театрализацию театра, он признал, что «она сама по себе, быть может, помимо нашего желания, почти незаметно для нас самих, перенесла центр тяжести нашей работы в сторону, главным образом, формальную. Это преобладание формализма… выхолащивало… сущность нашей работы… Абстрактность нашей работы была самым тяжелым нашим грузом и в тот момент, когда возникла Октябрьская революция. Я должен сказать, что если бы не возникла революция, то Камерный театр был бы обречен на неизбежное умирание… Абстракция формального порядка погубила бы наш театр, потому что он изнутри оказался бы пуст и начал бы разлагаться»[[526]](#footnote-527).

Программа Таирова призывала к смене форм сценического искусства, к мастерству. Но о самобытности его режиссуры той поры можно говорить лишь в определенных границах. Претензия на новизну подчас опережала действительные открытия. Свойственное художнику увлечение игровой природой сцены, стилизацией, зрелищной эксцентрикой, пренебрежение к тексту было типично для экспериментов «условного» театра.

Вместе с тем нельзя отрицать заслуг Таирова в разработке многих режиссерских идей, в сфере развития театральных приемов, в стремлении познать законы сцены, умножить силу воздействия спектакля на зрительный зал.

Таиров принял участие в пересмотре функций сценического оформления, прокладывая дорогу искусству, которое в наше время определяется термином «сценография». Отстаивал необходимость того, чтобы подмостки стали для актера послушной клавиатурой. Таиров смело осваивал пространство сцены, показал выразительность вертикали, разновысотных площадок.

Весьма перспективными были его опыты с движущимися декорациями (например, игра разноцветными завесами в «Саломее»), идеи сценического «аккомпанемента», примененные к оформлению, к трактовке массовых сцен, и т. д. «Ничего не будет странного, — говорил однажды Таиров С. Яблоновскому, — если в то время, как действующее лицо переживает большой подъем, — поднимается и та часть пола, на которой он стоит или, например, в воздухе за его спиной явятся огромные крылья».

Подобно многим режиссерам «условного» театра, Таиров встретил серьезные трудности в решении проблем актерского {270} искусства. Живой актер подчас выламывался из системы спектакля, создаваемого по методу отвлеченных метафор. Попытки навязать актеру стиль марионетки обезличивали и сковывали его творчество. Не менее насущной становилась для Таирова задача поднять уровень мастерства труппы. В первый период деятельности Камерного театра эта задача не была решена. Однако основы своеобразной школы таировских актеров были уже нащупаны. Режиссер постепенно создавал свою неповторимую систему актерской пластики и речи. Основой ее послужили мотивы античного, древнеегипетского и отчасти восточного искусства. «Таиров, — писал позднее известный балетный критик А. Левинсон, — изобрел или, вернее, открыл целый репертуар существенных, незаменимых, окончательных жестов, поз и групп, годных для выражения самых глубоких, первозданных и стихийных человеческих чувств»[[527]](#footnote-528).

Одними из главных движущих сил таланта Таирова были его обостренное *чувство сценичности* и неиссякаемое *воображение*. Он мог бы сказать о многих своих спектаклях словами персонажа «Принцессы Брамбиллы»: «Все это — только игра фантазии, вымышленное каприччио, зародившееся в кулисах театра, создавшего нас с вами». Взаимодействие сценических средств часто рассчитывалось режиссером по законам музыкальной структуры. Эту «свою дорогу» Таиров называл тогда театром эмоционально насыщенных форм. Эстетизированный мир романтических легенд на подмостках Камерного театра ослеплял изысканностью, богатством красок, завораживал магией выразительности. Спектакли уносили зрительскую фантазию в мир грез и мечты. В этом празднике сценических форм была своеобразная привлекательность. Его одушевлял оптимизм и жизнерадостность таировского мироощущения. Эстетизм режиссера в целом был лишен характерных для декаданса апокалиптических настроений, космического пессимизма и мистики. Не в этих ли сторонах его художнической натуры таилась возможность будущей эволюции, когда под влиянием советской действительности искусство режиссера стало обогащаться глубокими социальными идеями?

После начала работы в Камерном театре Таиров довольно быстро приобрел известность. А уже в 1919 году А. В. Луначарский назвал его одним из «наиболее крупных художников-режиссеров России».

Революция обозначила рубеж в творчестве художника, создав предпосылки для интенсивного идейного углубления его последующих спектаклей. И сам Таиров позднее считал, что к этому моменту начальный период Камерного театра подходил к концу: «“Саломея” и “Король Арлекин” завершают {271} первый период творческого развития Камерного театра, в то же время являясь началом… дальнейшей работы» (Записки режиссера…, с. 205).

Добытый напряженным трудом опыт режиссера, органическая мажорность его творчества, возросшее мастерство явились опорой дальнейшего движения. Таиров подходил к границе, за которой ощутил односторонность своей прежней программы. Он был накануне нового этапа, когда ему уже будет не по пути с теми, для кого искусство только «гостиница для путешествующих в прекрасном».

# **{****272}** М. Н. Любомудров Роль К. А. Марджанова в исканиях русской сцены

К. А. Марджанов (1872 – 1933) сыграл важную роль в утверждении искусства режиссуры на русской сцене начала XX века. Он успешно работал в крупнейших городах театральной провинции — в Риге, Киеве, Харькове, Одессе. Позднее был приглашен в Московский Художественный театр, где участвовал в подготовке нескольких спектаклей. Короткий, но яркий след оставил организованный им в Москве Свободный театр.

Талант и личность Марджанова — особого склада. Он легко увлекался и увлекал энтузиазмом соратников. Во всем стремительный и не очень постоянный, он не обладал той методичностью, которая помогла бы основательно реализовать все его замыслы. Вокруг Марджанова часто создавалась приподнятая атмосфера. Но порывистая стихийность иногда губила его инициативу. Вспышки энергии чередовались с меланхолией.

Подобно режиссерам-сверстникам, зачинателям театральных реформ, Марджанов проявился как художник универсального типа. Он много работал в драме, со временем обратился к жанрам музыкальным — к оперетте, опере, ставил пантомимы, после революции принимал участие в подготовке массовых действ и т. п.

Марджанов известен как режиссер. Но нельзя недооценивать его теоретических высказываний, тех, что рассыпаны в периодике: в интервью, беседах, заметках — часть их вошла в два тома наследия, изданных в Тбилиси в 1958 и 1966 годах. Они позволяют увидеть в Марджанове человека вдумчивого, проницательного, тонко ощущавшего своеобразие театральных процессов. Он подчас раньше других угадывал пути развития тогдашней сцены. Интересны его мысли о борьбе направлений, о стиле. Одним из первых он пытался разрабатывать идею синтетического театра. Ему был близок *сценический романтизм*. Окрыленное богатой фантазией, праздничностью, пронизанное энергией и динамикой, поражавшее разнообразием средств и приемов, его искусство захватывало мощным эмоциональным напором.

{273} Романтическое в режиссуре Марджанова сближало его с другими режиссерами-романтиками. А. Я. Таирова в определенной мере можно назвать его учеником. Искания Марджанова в некоторых узловых моментах сближались с творчеством Ф. Ф. Комиссаржевского. Эти художники сходились в отрицании крайностей «условного» театра Вс. Э. Мейерхольда, в критике натуралистически-измельченного, бульварного искусства. Исход виделся в театре, приподнятом над буднями, в раскрепощении волшебных стихий сцены. Жажда перемен и тревога ожиданий, которыми тогда жила русская интеллигенция, напрягали романтические струны сознания. Многих пьянила и увлекала мысль о том, что именно красота спасет мир.

Марджанов начал профессиональную работу в грузинском театре, где выступал около трех лет (1894 – 1897). Затем перешел на русскую сцену, которой отдал четверть века творчества. Как известно, в 1922 году он вернулся на родину и много сделал для процветания грузинского национального театра.

Марджанов начинал актером, выступал в амплуа вторых любовников и фатов. Около десяти лет он играл в труппах Грузии и России, сменив немало городов и антреприз. Первые его режиссерские опыты относятся к 1901 году — в Вятке он поставил «Дядю Ваню». Вскоре режиссура становится делом его жизни. Он оказался в первом ряду волонтеров новой эпохи русского театра. Марджанов — один из тех художников, с кем связаны подъем и начало расцвета искусства режиссуры.

Творчество Марджанова-постановщика начиналось, когда, по собственному его признанию, «редкий театр сознавал еще, что нужны общий подход к пьесе и ее единое толкование»[[528]](#footnote-529). Для художников марджановского поколения период овладения профессией был одновременно и периодом утверждения русского режиссерского театра. Это обстоятельство открывало широкие горизонты перед театральными колумбами, но и сопротивление было велико. Вспоминая молодость, Марджанов писал о трудностях, которые приходилось одолевать: «Актеры глядели на режиссера как на насильника над их артистической свободой, как на деспота, лишавшего их самостоятельного художественного творчества»[[529]](#footnote-530).

Быстро развившийся талант, невероятная энергия помогли художнику выдвинуться, завоевать известность. Уже в 1907 г. на страницах журнала «Театр и искусство» его назвали «выдающимся по нашему времени режиссером»[[530]](#footnote-531).

{274} Марджанов формировался под воздействием разных влияний. С одной стороны — искусство Московского Художественного театра, которое явилось краеугольным камнем театральной реформы. В ту пору Марджанов считал МХТ «первым театром». Он писал позднее: «Меня чаровала цельность его спектаклей, их правда, их реализм»[[531]](#footnote-532). С другой стороны, в спектаклях режиссера ощутимо увлечение символистской эстетикой, известная причастность к исканиям, которые тогда связывали с именем Мейерхольда.

Однако своеобразие марджановского пути в 1900‑е годы заключалось в том, что сторонние влияния на него имели по преимуществу опосредованный характер. Режиссер работал в провинции. О переменах, совершавшихся на столичных сценах, ему приходилось лишь читать или слышать. Художественный театр Марджанов впервые посетил весной 1904 года и позднее не имел возможности систематически смотреть его спектакли. Нет документальных свидетельств посещения Марджановым хотя бы одного из тогдашних мейерхольдовских спектаклей.

Творческий путь режиссера достаточно сложен, извилист, противоречив. Причины тому не только в обстоятельствах эпохи, но и в особенностях его натуры — мятежной, неистово эмоциональной, самолюбивой. Одержимость характера накладывала печать на творчество. Фантазия влекла к поискам нового, к эксперименту. Партизаном театральной революции назвал Марджанова Г. К. Крыжицкий в ранней книге «Режиссерские портреты». Художническая экспансия режиссера, реализация его замыслов чаще всего выражались в форме «набега», быстротечной гастроли, стремительного вторжения… Поставленный на сцене МХТ спектакль «У жизни в лапах», как казалось самому Марджанову, «был откровенный разбойничий налет кавказского абрека на тихие, задумчивые воды Художественного театра»[[532]](#footnote-533).

Марджанов легко сходился и расставался с людьми, с театрами. Он жил бурно, редко оглядываясь, всегда полный смелых замыслов. Любил молодежь, доверял ей, и она платила ему ответными чувствами. Было что-то вызывающе дерзкое, бесшабашное в отношении Марджанова к жизни, искусству, к карьере, благополучию, семье. В истории русского театра его энергия сыграла роль мощного катализатора. Его творчество не всегда следовало одному какому-то направлению. Марджановский пафос центростремителен. Его спектакли, вспышками загоравшиеся в разных концах и точках театральных пространств страны, побуждали к движению, высвечивали дорогу, вселяли надежду, призывали новобранцев {275} под сценические знамена. Правда, это имело и оборотную сторону — режиссеру подчас изменяло чувство меры.

О его неукротимом энтузиазме, бешеном нраве, необузданных порывах сложены легенды. Менее известно иное — периоды сомнений, отчаяния, остро переживавшегося одиночества. Их Марджанов скрывал. Редкие и случайно сохранившиеся интимные признания художника подтверждают их. Он не мог жить без театра. Однако не раз возникал порыв бежать от него. В 1906 году он мечтал все бросить, уехать в глушь, заняться пчеловодством. «Мне сцена противна до глубины души. Мне хочется уйти от нее хотя бы на время», — из письма жене (1908)[[533]](#footnote-534). Двумя годами позже Марджанов всерьез размышлял об «уходе в литературу»[[534]](#footnote-535). В переписке звучали жалобы на одиночество. В преддверии революции вновь обострился кризис сознания: «Только бы не возвращаться к театру. Люблю я его, но столько в нем грязи, что делается жутко и противно» (1915)[[535]](#footnote-536). Постоянство сомнений, стремительность спадов художника помогают понять, почему не удавалось ему завершить наиболее крупные свои начинания, до конца определиться в пристрастиях, мечтах. Он был самозабвенно влюблен в театр, мучился его муками. Вместе с искусством начала века пережил его взлеты и падения.

Важным этапом в судьбе режиссера явилась его работа в Риге в антрепризе К. Н. Незлобина в сезонах 1904/05 и 1905/06 годов. Здесь произошло личное знакомство Марджанова с М. Горьким, Л. Н. Андреевым, Е. Н. Чириковым, к драматургии которых он не раз будет обращаться в дальнейшем.

Революционная волна увлекла художника. В этом смысле знаменательным был успех его постановки горьковских «Дачников». Автор присутствовал на нескольких репетициях. Нет сомнений, что Марджанов прислушивался к его указаниям. «Мощные публицистические и поэтические аккорды третьего и четвертого действия уяснили глубокий смысл новой горьковской пьесы» — отмечала критика[[536]](#footnote-537). Громкий резонанс спектакля послужил причиной гастрольного выезда с ним в Москву. Здесь, во время одного из представлений, произошла встреча Марджанова с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, которые поздравили его с успехом. Руководители МХТ обратили внимание на режиссера и не теряли его из поля зрения. Это подготовило приглашение Марджанова в Художественный театр в 1910 году.

После Риги следовали сезоны в Харькове, Киеве, Одессе. И снова у Незлобина — уже в московской его антрепризе.

{276} Режиссер работал активно и напористо, выпустив за 1906 – 1909 годы свыше ста тридцати спектаклей. Подобно тому, как это было во многих провинциальных театрах, репертуар Марджанова в значительной степени повторял мхатовский. Одна из линий его творчества той поры примыкала к «историко-бытовой» (в терминологии Станиславского) линии Художественного театра.

«И грим, и костюмы, и бесчисленные детали, — все было типично, жизненно», читаем в отзыве на «Дачников»[[537]](#footnote-538). Симпатии режиссера клонились тогда к форме, в которой отчетливы жизненные соответствия. Такой подход был характерен для поставленных им в 1900‑е годы пьес А. П. Чехова («Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», «Иванов»), Горького («На дне», «Мещане», «Варвары», «Дачники»), Л. Н. Толстого («Власть тьмы»), А. К. Толстого («Царь Федор Иоаннович»), Чирикова («Мария Ивановна») и т. д.

Важный для утверждения искусства режиссуры смысл имело стремление Марджанова к целостности сценической картины, к гармонии ансамбля, к психологической правде характеров, поиски новых средств воздействия. Но были здесь и свои издержки. Марджанов легко впадал в крайности. И тогда детализация быта оборачивалась натурализмом. Позднее режиссер признавался: «Мною тогда сильно владел реализм постановки, доходящий почти до натурализма»[[538]](#footnote-539). Правда жизни понималась слишком буквально. Например, в спектакле «Авдотьина жизнь» С. А. Найденова был выстроен настоящий дом, хорошо видный зрителю и снаружи и изнутри, когда раскрывалась передняя стена. Действие насыщалось разнообразными звуками: слышны были фабричные гудки, грохот поездов, переборы гармони, балалайка. Марджанов потом вспоминал, что, требуя от актеров как можно более естественной игры, он занимал их каким-нибудь действием: «работой, едой, курением, зевками, кашлем и т. п. Мы боготворили паузу, насыщенную настроением. И боже, сколько выдумки, фантазии и труда затрачивал я на то, чтобы достигнуть полного сходства с доподлинной жизнью!»[[539]](#footnote-540)

Иногда прием граничил с озорным эпатажем. В марджановском «Царе Федоре Иоанновиче» через сцену проносился всадник на живом коне. Во «Власти тьмы» подмостки были устланы настоящим навозом, на подворье гуляли живые утки, бегал поросенок, лошадь жевала сено. Сарай был набит натуральным сеном. Запахи навоза и сена отчетливо ощущались в зрительном зале… По поводу этого спектакля киевский критик скорбно замечал: «Что важнее: живые утки, поросенок, лошадь или живой дух пьесы, ее идейное содержание {277} и художественные достоинства… Решен был этот вопрос в пользу животных. В зрительном зале царило какое-то подавленное настроение: было неловко, немного смешно и в то же время очень грустно и обидно»[[540]](#footnote-541).

Спад общественной атмосферы после поражения революции 1905 года, наступившая реакция повлияли и на Марджанова. Делая уступки театральной моде, он увлекся символистской эстетикой, что определило вторую линию его исканий. «Разочарованность поражением революции, — вспоминал Марджанов, — привела часть общества либо к самообвинению, самоуглублению (импрессионизм, декаданс), либо к мистике (символизм)… Писатели, художники перестали говорить реальными образами, они старались передать все отвлеченными намеками, символами… Начав с реализма театра Островского, я, как типичный сын того общества, среди которого жил, скоро почувствовал то настроение, которое владело интеллигенцией… Я честно сознаюсь, что именно послереволюционная растерянность и упадок духа привели меня к новому мироощущению — к мистицизму и символизму»[[541]](#footnote-542).

Эти тенденции нашли выражение в спектаклях «Ганнеле», «Потонувший колокол», «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана, «Принцесса Мален» М. Метерлинка, в «Жизни Человека» и «Черных масках» Л. Н. Андреева, «Колдунье» Чирикова, «Ню» О. Дымова и т. п.

Новое увлечение не было всепоглощающим. Режиссера не интересовала символистская философия. Привлекали открывшиеся горизонты театральной выразительности, возможность новых сценических экспериментов. На этом репертуаре раскрывался и находил опору кровно близкий Марджанову *романтизм мировосприятия*. Индивидуальность режиссера формировалась в поисках поэзии на сцене, подчеркнуто условных приемов, надбытовой атмосферы. Марджанов не чурался бытового театра, но, в сущности, он не был ему близок. Эта стало особенно отчетливым в дальнейшем.

В плавание к новым берегам Марджанов устремился с азартом, напряженно искал, пробовал, открывал. Отказываясь от внешнего жизнеподобия, он создавал на сцене свой неповторимый мир, воплощавший «надежду на то, что по ту сторону жизни — “там” — есть что-то иное, хорошее»[[542]](#footnote-543).

Контуры этого мира возникали в «Ганнеле», где сквозь сумрак жизни просвечивала поэзия человеческих чувств, в сценической феерии «Потонувшего колокола», в сказочном колорите «Колдуньи» и «Принцессы Мален».

{278} Талант Марджанова обогащал режиссуру оригинальным подходом и свежестью приемов. В «Принцессе Мален» он пытался подражать киномонтажу: строил на подмостках одновременно три небольшие сцены, мгновенно перенося действие с одной на другую. В «Антигоне» Софокла пластика, танцы, обряды воспроизводились по древнегреческим вазам и барельефам. Подобная стилизация была использована и в «Ипполите» Еврипида. Фантасмагория «отвлеченных образов» была развернута Марджановым в «Жизни человека». Следующую пьесу Л. Н. Андреева «Черные маски» он решал как «монодраму» — сценический мир был представлен таким, каким он мог бы возникнуть в воображении главного героя герцога Лоренцо. Являвшиеся на придворный маскарад таинственные персонажи поднимались на сцену из замаскированной оркестровой ямы, пугая неожиданностью и странностью своего прихода. В «Мелком бесе» Ф. Сологуба эпизоды жизни Передонова чередовались с картинами его бредовых галлюцинаций, где появлялось и вовсе мистическое существо: со странными ужимками приплясывала и корчилась в зеленоватом одеянии Недотыкомка.

Своеобразный эксперимент был предпринят в спектакле «Ню». Он воссоздавался в тонах лишь одной окраски — сепии. Таким приемом Марджанов намеревался «сосредоточить все внимание на действующих лицах»[[543]](#footnote-544). Платье, сапоги, даже парики на персонажах были коричневого цвета. Актеры курили коричневые папиросы, нюхали коричневые розы… Мебель и стены были цвета слоновой кости. Но такая, по выражению критика Эм. Бескина, «перепрощенная упрощенность» лишь «тянула внимание от действия к себе»[[544]](#footnote-545). Позднее режиссер и сам назвал свою попытку «чудачеством»[[545]](#footnote-546).

«Шлюк и Яу» был осуществлен так, как, по словам Марджанова, пьесу «поставили бы заезжие комедианты шекспировской эпохи». Декорации отсутствовали. Фоном служили оливкового цвета сукна, подвешенные к колосникам. О смене мест действия сообщали герольды, выносившие таблички с надписями. Контрастом к нейтральному фону была праздничная гамма красок костюмов и бутафории.

Романтическая фантазия Марджанова расцвела в «Колдунье» Чирикова. Пьеса, названная автором «сказка-быль», — поэтическая легенда с широким использованием фольклорных мотивов. Спектакль шел в декоративной раме, на которой были изображены сказочные персонажи: лешие, домовые, колдуны, таинственные птицы и растения. Оформление художника Андрияшева стилизовало мотивы картин Нестерова и {279} Билибина. Музыкальные мелодии, возникавшие за сценой, воспроизводили звон колоколов знаменитых соборов Ростова Великого. Таинственность атмосферы нагнеталась игрой света, сгущением мрака. В звуковой партитуре проявилась щедрая изобретательность режиссера: слышались шорохи лесной чащи, прорезаемые тревожными вскриками и хохотом. Звучали песни бродячих слепцов…

Работая над спектаклями символико-романтического направления, Марджанов познавал богатство выразительных возможностей театра. На этом пути были и промахи. На них обращала внимание критика — чувство меры и вкус иногда изменяли режиссеру, как это случилось в спектакле «Ню». Стилизация в «Шлюке и Яу» имела эпигонский оттенок. Писали о головном, чисто внешнем характере выдумки, о манерности и надуманных гримасах, о вычурности и грубой лубочности (в отдельных сценах той же «Колдуньи»).

В ту пору бытовая и символико-романтическая линии творчества Марджанова развивались параллельно. Это не было случайным и находило обоснование в теоретических высказываниях режиссера. «Где требуется условность — будем создавать ее. Где требуется правда — там будем реалистами. Для меня Бёклин с “Островом мертвых” и Репин с “Бурлаками” одинаково велики», — говорил он в беседе с корреспондентом «Киевской мысли» летом 1907 года[[546]](#footnote-547). Интервью тогда же обратило на себя внимание: Марджанов коснулся в нем принципиально важных вопросов. То была одна из первых опубликованных деклараций художника-реформатора, высказанная спокойно, содержащая серьезный взгляд на смысл и методологию театрального искусства.

«Театр не имеет права не отвечать высшим запросам и интересам духа времени. Иначе он будет мертв», — начинал Марджанов. В его представлении театр — учреждение социальное. Оно может быть обращено и в трибуну; храм искусства — «всегда до некоторой степени трибуна». Весьма отрезвляюще для обличителей «режиссерского деспотизма» прозвучала и мысль о первенствующей роли автора: «Для меня главную роль играет автор и его дух. Он владыка сцены… Если мне удастся понять душу, пафос автора, раскрыть его актерам и добиться того, чтобы путем коллективного творчества выдвинуть этот дух перед зрителем, я считал бы, что задача моя достигнута». Поэт, режиссер и актер — вот как понимал Марджанов основные слагаемые театра.

Он предвидел перемены в исканиях Мейерхольда и Рейнгардта (с их именами связывали метод «условной стилизации») {280} и предугадывал плодотворность синтеза: «Мне думается, что приемы стилизационного метода при всей своей оригинальной красоте, при всем своем смелом новаторстве, должны эволюционировать, и слияние “условной” техники с натуралистической — вот, кажется, путь, куда направится новое течение, чтобы не толкнуться в тупик». Марджанов вычленял важную сторону — «успехи техники, которые достигнуты соединенными усилиями модернистов», — игнорировать их невозможно. Тут же следовала характерная марджановская оговорка: «Но позволю себе сохранить первенство за идеей пьесы, а не за драпировкой, декорациями и световыми эффектами».

Отдавая должное экспериментам, исканиям, режиссер помнил о демократических задачах театра, «влекущего к себе не только избранников, но и массы». Он признавал права актерской индивидуальности и оставался верным идее сценического ансамбля: «Мое дело раскрыть идею, облегчить понимание, зажечь, вдохновить артиста, объединить индивидуальные настроения в общем симфоническом аккорде».

По признанию (более позднему) самого Марджанова, именно в эту пору он обретал все больший вкус к работе с актером, вводил «застольный» период в репетиции. Мысль о том, что на сцене «единственная правда нужна — это правда актерского чувства» — в дальнейшем не раз возникала у режиссера[[547]](#footnote-548).

В начале 1910 года Марджанов был приглашен в Художественный театр, где пробыл до конца 1912 года. МХТ испытывал нужду в режиссерах, близких своей творческой программе. Их оказалось немного. В 1910 году, размышляя об этом, Станиславский отметил, что «на стороне остались только два режиссера: Марджанов и Санин, их мы должны подобрать и воспитать, воспитать для себя же»[[548]](#footnote-549). Приглашая Марджанова, он предполагал привлечь его к постановке «параллельных спектаклей молодежи и актеров для их упражнения». Кроме того, новый режиссер был «нужен для черной работы»[[549]](#footnote-550).

Сам факт приглашения — в труппу МХТ мечтали попасть многие — свидетельствовал об авторитете и заслугах Марджанова. Станиславского привлекали в нем талант, трудоспособность, самостоятельность и инициатива. Ощутив углубленный интерес нового сотрудника к своей «системе», Станиславский проникся к нему еще большим доверием, даже поручил ему занятия по «системе» с учениками Первой студии. Руководитель МХТ стремился окружить Марджанова заботой, чутко оберегал его самолюбие.

{281} Немирович-Данченко оценил неутомимую энергию режиссера, его кругозор, глубокое знание театральных систем, способность в работе с актером «великолепно толковать психологию»[[550]](#footnote-551). Практически именно Немирович и руководил работой Марджанова, был его наставником. Марджанов участвовал в подготовке «Гамлета», «Miserere» С. С. Юшкевича, репетировал с актерами отдельные сцены «Братьев Карамазовых». Относительную самостоятельность он получил, ставя «У жизни в лапах» К. Гамсуна и «Пер Гюнт» Г. Ибсена. На афише спектаклей в роли руководителя постановки значилось имя Немировича.

Репертуарные трудности побудили МХТ обратиться к пьесе Гамсуна, не отличавшейся ни глубиной темы, ни художественными достоинствами. Работая над нею, Марджанов решил отказаться от испытанного в МХТ пути психологической драмы. Режиссер задумался над тем, «можно ли из этой пьесы создать такой яркий, солнечный спектакль, который поднял бы зрителя над повседневностью и раскрепостил от духовного мещанства»[[551]](#footnote-552)? Переосмысливая пьесу, он увидел в центральных героях — Пэре Басте (В. И. Качалов) и отчасти фру Юлиане Гиле (О. Л. Книппер) — романтиков-мечтателей, рвущихся из цепких лап прозаической и торгашеской жизни, где властвует закон: «для одного гибель, для другого прибыль». Марджанов искал праздничных красок, приподнятых интонаций, стремительных ритмов. Динамическая партитура спектакля создавалась при содействии искусств-помощников.

Звучала взвинчивающая, захватывающая зрителей музыка И. А. Саца. И звонко, напористо произносились на этом фоне диалоги героев. «Сумасшедшей яркости» (по выражению Марджанова) достигали декорации В. А. Симова, далекие от бытового жизнеподобия. От актеров режиссер требовал «нарушить простоту» и «естественность» речи, говорить как можно «ярче, действеннее, красочнее, с выразительным жестом»[[552]](#footnote-553). По заключению критика, слово в спектакле было «тесно переплетено с той внешней рамкой, в которую вставили его». В стиле «модерн» решался интерьер кульминационного акта (салон в отеле), он строился на декоративных эффектах. Причудливо сочетались красные и черные драпри. Во всю ширину подмостков простирался огромный желтый диван, заваленный разноцветными подушками. Всюду — букеты цветов, дорогие вазы, в центре сверкала роскошная люстра. На авансцене — повернутые головами друг к другу шкуры белых медведей. На диван вскакивала фру Гиле — Книппер, произнося страстный, полный жажды любви и жизни {282} монолог. Энергия и страсть ощущались в ее широко раскинутых руках, в запрокинутой голове…

Марджанов принес на мхатовскую сцену бравурные тона, пестроту красок, экзальтированную эмоциональность. По отзывам критики, в спектакле была яркость, но и известный перебор средств. Немирович-Данченко в одном из писем признавался, что не считает постановку «вполне художественной», но отмечал, что «театра она не уронила»[[553]](#footnote-554).

Спектакль «У жизни в лапах» имел большой кассовый успех и долго сохранялся в репертуаре. В искания 1910‑х годов он вошел как один из заметных опытов синтетического зрелища, в котором взаимодействовали самые различные компоненты театрального искусства.

«Пер Гюнт» с музыкой Грига и в декорациях Рериха развивал этот опыт. Но спектакль оказался противоречивым и эклектичным. Сценические его линии не были приведены к одному знаменателю. По свидетельству А. Г. Коонен, сыгравшей Анитру, это произошло в значительной мере потому, что режиссеры «хотели разного»[[554]](#footnote-555). Немирович-Данченко тяготел к реальности быта, Марджанову пьеса виделась в поэтическом ореоле легенды. За три недели до премьеры Немирович в одном из писем признавался: «Постановка мне кажется не только чрезмерно “кричащей”, но и оперной… бездушной».

Путь углубленного, психологического реализма, по которому руководители МХТ стремились направлять развитие своего театра, не соответствовал индивидуальности Марджанова. Ему казалось, что постоянная опека стесняет его порывы, не дает простора творческой энергии. Это и предрешило уход Марджанова из МХТ. Режиссер видел «смысл театра — в его праздничности, в его радости»[[555]](#footnote-556). И расставание с МХТ пытался объяснить своим протестом «против будней». Обида Марджанова была напрасной, он, разумеется, был несправедлив, утверждая, что в искусстве МХТ «будни жизни стали самоцелью»[[556]](#footnote-557).

Режиссер искал все новых точек приложения своему таланту. Еще оставаясь сотрудником МХТ, он поставил в Тифлисе трагедию Софокла «Царь Эдип» (1912). К тому же году относится его эксперимент с мимодрамой А. С. Бродского (Вознесенского) «Слезы». Марджанова всегда привлекала проблема движения на сцене, пластическое красноречие актера. Его режиссерский дар с особой силой проявлялся в умении достичь скульптурной выразительности мизансцен, поз, жестов, в четкости и остроте сценического рисунка. Подобно ваятелю, он лепил образы театральных героев, поражая зрителей {283} смелой фантазией, резкостью линий, контрастами пластики. «И самое большое для него удовольствие, — свидетельствовал работавший с Марджановым Крыжицкий, — это, перелагать музыкально-речевой рисунок на движение, подыскивая для него эквивалентную интерпретацию, так, чтобы каждому аккорду соответствовало бы особое движение, особым жест»[[557]](#footnote-558).

Эта грань марджановского искусства неожиданным образом раскрывалась в спектакле «Слезы». Сентиментальная мелодрама Бродского была посвящена судьбе обманутой женщины, опустившейся на дно жизни. Каждый из девяти эпизодов сценария оканчивался рыданиями героини (отсюда заглавие). В ремесленной и весьма претенциозной «пьесе без слов» режиссер увидел, однако, предлог для заманчивого опыта. Его захватила возможность нового подхода к пантомиме. Марджанов увлек за собой группу энтузиастов: Сац положил сценарий на музыку, Симов написал декорации. В главных ролях выступали премьерша незлобинского театра В. Л. Юренева и П. А. Кашевский (поначалу роль героя играл И. Н. Берсенев). Репетиции проходили в одном из помещений МХТ. Опираясь на принципы пантомимы, режиссер вместе с тем отступал от некоторых ее канонов, в частности, от стилизации пластики. Увлеченный тогда исканиями Станиславского в области техники актера, Марджанов стремился к естественному (как бы этюдному) поведению исполнителей в предлагаемых обстоятельствах пьесы, к органике чувств и формы. «Центр тяжести мимодрамы — в переживании актера», — так чуть позднее определил режиссер свой подход[[558]](#footnote-559). Близкий по смыслу взгляд высказывал тогда же Комиссаржевский: «Значение пантомимы в том, что она может научить актеров не только “играть” слово, но переживать без слов»[[559]](#footnote-560).

Премьера спектакля состоялась в Киеве: труппа повезла «Слезы» на гастроли по городам Украины. Выступления вызвали противоречивые отклики. Конечно, была раздражающая нарочитость в том, что спектакль был лишен текста. «Не во все минуты пьесы отсутствие слов казалось естественным. В некоторые моменты оно было натянутым, становилось только приемом… Сюжет пьесы был довольно примитивен», — вспоминала Юренева[[560]](#footnote-561). Некоторые критики, иронизируя, сравнивали исполнителей с глухонемыми. Однако необходимость играть «в молчании» пробуждала в актерах повышенную активность внутренней жизни. Этого и добивался {284} постановщик, стремившийся отсутствие текста восполнить напряженностью чувств, заостренностью мизансцен и пластики. По свидетельству Юреневой, «марджановский план обязывал к игре крупной, смелой». Изобретательность режиссерской партитуры, ансамблевость, незаурядное исполнение были замечены и оценены. Крупнейший киевский критик Н. И. Николаев, не приняв пьесы, отметил, однако, заслуги труппы: «Всего обиднее то, что играли ее так талантливо, что “словесные” произведения могут только позавидовать той красоте, художественной цельности и ансамблю, с которыми г. Марджанов и его талантливые сотрудники воспроизвели это мертворожденное произведение»[[561]](#footnote-562).

Марджанов, видимо, и сам сознавал ограниченность результата: изощрение пластики, экспрессия музыки и декораций не могли компенсировать отсутствие Слова. Не потому ли он не рискнул показать «Слезы» в Москве и отказался поехать со спектаклем в заграничное турне, что предложило ему Венское театральное агентство? У режиссера возникал замысел еще одной композиции «на музыке и молчании» — о взаимоотношениях Шопена и Жорж Занд. Но он остался неосуществленным. Художника манили новые мечты и планы.

В 1913 году Марджанов становится во главе основанного им Свободного театра. За названием крылась идея независимости, свободы от «приспособляемости… от штампа»[[562]](#footnote-563). Как нередко случалось с марджановскими начинаниями, в новом деле, однако, было больше размаха, чем деловой сосредоточенности, в планах — больше грандиозности, чем отчетливости и целенаправленности. Но одно стремление доминировало над всем — романтический порыв к свободному творчеству, к праздничной поэзии сцены. Дорога к ним мыслилась через театральный синтез. В ту пору одновременно на русской и европейской сцене возродилась давняя вагнеровская идея синтеза искусств. Ее пропагандировали многие режиссеры. Принцип синтетизма отстаивал Комиссаржевский на съезде художников в Петербурге в 1911 году. Позже он выступил со статьей о гармонии искусств на сцене. В ней как бы угаданы контуры будущего марджановского детища: «В этом театре в стройной гармонии сольются все искусства сцены, и будет для зрителя настоящий праздник. Об этом театре, мне кажется, нужно мечтать и к нему стремиться»[[563]](#footnote-564). О высоком искусстве распоряжаться многообразием театральных средств писал тогда Н. Н. Евреинов («Театр как таковой»). В сходном направлении чуть позднее будет развиваться таировская мысль.

{285} От опытов синтетического спектакля на сцене МХТ Марджанов переходит к попытке создать «синтетический театр». Свободный театр и явился первым в России театром такого типа. В течение одного сезона его труппа участвовала в постановке оперы («Сорочинская ярмарка»), оперетты («Прекрасная Елена»), пантомимы («Покрывало Пьеретты»), драматических произведений («Желтая кофта», «Арлезианка»). В каждом спектакле была своя, жанром обусловленная доминанта выразительных средств. Но в той или иной мере их пронизывало стремление режиссуры слить в единое целое слово, пение, танец, пантомиму, декоративное оформление, музыку.

Хотя сам Марджанов поставил лишь один спектакль — «Прекрасную Елену», но, как явствует из материалов архива театра, его воздействие на общее направление работы, на замысел других постановок (их готовили А. А. Санин и Таиров) было глубоким и значительным. Первые три спектакля из вышеперечисленных имели принципиальное значение в сценических исканиях той поры. В них была новизна подхода, намечались иные, чем прежде, перспективы развития жанра.

«Покрывало Пьеретты» Таиров ставил «по плану» Марджанова, которым и были начаты репетиции[[564]](#footnote-565). Марджанов предостерегал против балетного подхода к пантомиме: «Балетные знаки условности будут мешать»[[565]](#footnote-566). В основу были взяты принципы, уже проверенные им в незадолго до того поставленной «пьесе без слов» «Слезы».

Спектакль «Прекрасная Елена» (музыка Ж. Оффенбаха, декорации Симова) — один из наиболее известных в биографии Марджанова. Если отвлечься от налета скандальной славы, от издержек, то в постановке обнаружится и содержательность и определенная последовательность замысла. По заданию режиссера Л. Г. Мунштейн написал новый текст. Первый акт решался «в стиле гомеровского эпоса». Действие развивалось на терракотовом фоне древнегреческой вазы. В стилизованных движениях персонажей словно оживал ее рисунок. Юмор приобретал сардонические оттенки во II акте, где герои были перенесены в эпоху французского короля Людовика XIV. По замыслу постановщика, «лица оперетты, оставаясь все теми же, однако эволюционизируют, принимая дух и манеры того века»[[566]](#footnote-567). Любовный дуэт Елены и Париса развивался на гигантской, во всю сцену, кровати под балдахином. Парис спускался из вышины на лебеде. В сцене сна Елены, высвобождаясь из складок позолоченного газа, из цветочных гирлянд, появлялись нарядные амуры и танцевали вокруг любовников. III акт происходил в современном Кисловодске. {286} Герои олицетворяли курортный бомонд: Елена — светская львица, Агамемнон — губернатор, Калхас — курортный врач и т. д.

Меняя хронологические границы действия, Марджанов стремился укрупнить масштаб спектакля и, в частности, его комедийный эффект. Своеобразие трактовки заключалось в том, что режиссер настаивал на сатирических акцентах в характерах. В этом он нашел поддержку у Санина, который принимал участие в обсуждении замысла и настаивал на усилении «юмористического элемента». На предварительных, застольных репетициях Марджанов разъяснил, какими он видит персонажей оперетты. Менелай — сильный и толстый, «пошло влюбленный» в Елену; Орест — «ожиревший от хорошей жизни»; Калхас — корыстолюбивый и себялюбивый обжора. В Елене режиссер хотел показать внешне красивую, но с отталкивающими чертами характера женщину: «Сильно выраженный темперамент. Самовлюбленность. Ханжество. Тщеславие. Любовь к злословию. Умение властвовать». Парис также получил саркастическую интерпретацию. Он виделся «сильным, мускулистым мужчиной — мужское начало (самец), “сладкой” красоты в нем нет совсем, тип во всех отношениях отрицательный и положительное в нем разве что сила»[[567]](#footnote-568).

Но груз язвительных и злых характеристик не должен был отяжелять спектакля. Марджанов искал красок зрелищно броских, веселых и праздничных. Позже он писал, что сильнее всего им руководило как раз «стремление к атмосфере жизнерадостности на сцене»[[568]](#footnote-569).

Увлекшись сценическими эффектами, режиссер в итоге перегрузил ими спектакль. Он и сам не отрицал этого, хотя главную причину «фиаско» своей постановки усматривал в том, что «на сцене были будни, была реальная правда, резонерство, делание от головы, а не от чувства, не от ощущения жизни в ее радующей и бодрящей полноте»[[569]](#footnote-570). «Прекрасная Елена» имела шумный резонанс и по большей части отрицательные отклики. Известен возмущенный отзыв Станиславского после посещения спектакля: «Это такой ужас, о котором вспомнить страшно. Это кошмар, дом умалишенных. Безвкусица, пестрота… рыночность остроты». Резкость его становится понятной, если вспомнить, что в ту пору целиком поглощенный поисками внутренней правды театра, Станиславский прямо говорил, что «совершенно изверился во всем, что служит глазу и слуху на сцене»[[570]](#footnote-571).

{287} В суровых приговорах критики были свои резоны. Не совпадала с ними точка зрения Комиссаржевского, довольно точно угадавшего и оценившего замысел и направленность марджановского поиска: «Неужели не одно из самых высших достижений театра — вселить в человека пусть только чувство радости жизни… Намерение возродить в наши дни веселый театр — это подъем театра»[[571]](#footnote-572). В исторической перспективе наиболее важной стороной эксперимента оказалась полемика с привычными канонами трактовки, — был положен почин пересмотра опереточной классики. На это уже обращал внимание Крыжицкий в своей книге «К. А. Марджанов и русский театр».

Крушение Свободного театра Марджанов переживал тяжело. Годы, за ним последовавшие, — пора смятений, лихорадочное сознание перепутья, зыбкость настоящего, неясность перспектив. Сезон 1914/15 года — в Ростове-на-Дону. Потом добровольный отъезд на фронт, служба в санитарном отряде. За вывоз раненых с поля боя Марджанов награжден георгиевским крестом.

И на фронте он мучительно переживал свою оторванность от театра. Мечтал сформировать несколько небольших трупп, приготовить с ними «две‑три бодрых хороших пьесы» и показывать на позициях: «Вот где театр был бы незаменим. Вот где он явился бы в полном смысле лаской жизни»[[572]](#footnote-573).

В моменты затишья Марджанов написал оперетту с красноречивым названием «Насморк души». Из‑за болезни осенью 1916 года он уехал в Петроград, где работал до начала 1918 года. Ставил спектакли в петроградской оперетте, затем в организованных им Троицком театре миниатюр и в кабаре «Би‑ба‑бо». В творческом отношении эти годы менее плодотворны, чем предыдущие.

В августе 1917 года режиссер признавался в письме сыну: «Я, живущий в такую исключительную эпоху русской жизни, как наша, остался в стороне от революции… Когда по улице к Кремлю идут свободные воины — я репетирую “Грешки юности” и смотрю на Пашковскую и Феона, хорошо передающих флирт петушка с курицей»[[573]](#footnote-574). Нелегко далось художнику преодоление личного кризиса. Пройдет еще около двух лет до премьеры спектакля, вобравшего весь опыт марджановского творчества, вошедшего яркой страницей в историю театра революционной эпохи, — «Овечий источник» Лопе де Вега, в Киеве, весной 1919 года.

В этом знаменитом, многократно описанном спектакле марджановский романтизм, прорвав тенета эстетизма, вышел {288} на просторы *героического*. Давняя мечта о превращении театра-храма в театр-трибуну вдруг обрела зримую реальность.

«Овечий источник» явился торжеством искусства режиссуры. Спектакль подытоживал опыт постановщика, раскрыв в нем вдохновенный пафос, высокое мастерство, талант организатора. На сцене праздновала победу всемогущая симфония театральной выразительности. Пьеса ставилась в содружестве с художником И. М. Рабиновичем, балетмейстером М. М. Мордкиным, композитором В. Бюцевым. Спектакль был поистине синтетическим: образ его создавался средствами пантомимы, танца, музыки, живописи и архитектуры, динамических контрастов и стремительных ритмов. Но прежде всего — мастерски развернутыми массовыми сценами. Через их эволюцию раскрывался главный мотив — вспыхнувшего народного бунта против угнетателей.

Г. М. Козинцев, очевидец репетиций и премьеры «Овечьего источника», писал о Марджанове: «Он был режиссером особого склада. Его мышление было поэтическим: вне высоты подъема чувств его искусство не могло бы существовать. Он выверял спектакли не логикой анализа, а градусом нагрева. Это было романтическое искусство в самом высоком смысле этого понятия. Он не режиссировал, но вздымал чувства, сгущал цвета. Он резко лепил формы, подчеркивая контрасты, усиливал выразительность»[[574]](#footnote-575).

На творчестве Марджанова лежал отпечаток его грузинского происхождения, его горячей южной крови, взрывчатого темперамента, необычайной музыкальности. Однако *духовной его родиной* стала Россия. Здесь утвердился и расцвел его талант, здесь его искусство нашло поддержку и признание. Марджанов был влюблен в русскую культуру. И Россия щедро одарила его, как и всех, кто когда-либо шел к ней с любовью. Поразительна высота народного духа, столь чуткого к идее братства, о которой пророчески писал Ф. М. Достоевский: «Ко всечеловечески-братскому единению сердце русское, может быть, изо всех народов наиболее предназначено». Благодарный Марджанов ясно видел и высоко ценил духовные источники своего творчества: «Спасибо великой России, она дала мне великое постижение — умение заглянуть в тайники души человеческой. Это сделал Достоевский. Она, Русь, приучала меня смотреть на жизнь изнутри, глядеть на нее сквозь призму своей души; это сделал Врубель! Она научила меня слышать в груди моей безысходные рыдания — это сделал Скрябин. Спасибо ей, моей второй родине, спасибо чудесной России… Воистину, все, что я до сих пор созидал, {289} мое творчество на сцене, было русским, получено мной от России»[[575]](#footnote-576).

Режиссура Марджанова обнаруживала разные грани сценического романтизма, она черпала силу в мироощущении оптимиста и жизнелюба, мечтавшего утвердить «бодрый театр, театр крепкого и веселого тона»[[576]](#footnote-577). Включившись в характерную для эпохи реформации борьбу за театрализацию театра, подчас поддаваясь увлечению эстетизмом, Марджанов удерживался от его крайностей. Его спектакли предоктябрьского десятилетия не имели последовательной и отчетливой социальной программы, но в лучших из них жил протест против театра «безволия» и пессимизма, против пошлости мещанства, раскрывалась красота человеческой энергии, вера в бытие раскованное и праздничное.

# **{****290}** Ю. А. Смирнов-Несвицкий Ранний Вахтангов

## 1

Стихия искусства изначально словно жила в нем. Другие обращались к литературе, философии, шли от дальних застав к сердцу искусства, в Вахтангове как будто уже билось это сердце, он сам по себе являл готовое творение. Сам был «театром».

Такое «чудесное» свойство Вахтангова объясняется в значительной степени особенностями формирования его личности.

Он родился и вырос в той среде, впечатления от которой вошли в его плоть и кровь, и он позже свободно перелил это свое, наболевшее, выстраданное — в спектакли. Эта среда была домом его отца — Багратиона Сергеевича, — деспотичного, властного человека. Позже в творчестве Вахтангова зазвучал протест против постыдной, слепой зависимости различных групп людей от окостеневших, жестоких традиций. Своего фабриканта Текльтона в «Сверчке на печи» Вахтангов сыграет с гримасой брезгливости, с полузакрытым глазом, с отрывистыми интонациями… А в «Празднике мира» больные люди будут жить под страхом рока, нависшего над семьей, пораженной наследственной болезнью. В «Потопе» смертельный страх собьет в жалкую кучку спасающихся от бедствия людей. Фабула «Гадибука» напоминает житейскую ситуацию из биографии Вахтангова, когда он и его жена Надежда Михайловна (урожденная Байцурова), влюбленные друг в друга, испытывали притеснения «главы дома».

Да, Вахтангов родился в этой среде жестокой зависимости, он знал ее и, что важнее для художника, чувствовал. Но он и бежал от нее. Он добровольно принял обет жесточайших лишений. Остался без средств. Стал отщепенцем своего класса. Еще во Владикавказе пыльная улица отделила благопочтенную вывеску «Табачная фабрика Б. С. Вахтангова» от афиши, извещавшей, что в спектакле «Казнь» Г. Г. Ге принимает участие Е. Б. Вахтангов.

Он становится серьезным критиком той среды, из которой вышел. Его новая жизнь, начавшаяся после разрыва с отцом, имеет важные особенности, повлиявшие на само качество таланта Вахтангова. Дело в том, что момент разрыва с «прошлым» и знакомства с революционным настоящим приходится {291} на его зеленую юность. Идеи революции 1905 года он не смог воспринять вполне осознанно.

Гимназистом он в предреволюционные годы тоже участвовал в конспиративном кружке «Арзамас», где читали статьи Л. Н. Толстого, «Искру», знакомились с «Капиталом», с А. Шопенгауэром, декламировали «Буревестник». Но не следует переоценивать модных увлечений гимназистов. С тем же энтузиазмом они читали талмуд и Ф. Ницше, устраивали вечеринки, катались на велосипеде и лазали по горам.

Сознание юноши из провинциального города не было подготовлено для усвоения идей первой русской революции. Зато непосредственные ощущения атмосферы были чрезвычайно сильными. Вахтангов не столько осознавал, сколько переживал кровавые события и могучий порыв людей к свободе. Он воспринял в молодые годы самое решающее для своей режиссуры ощущение схватки, образ самого противоречия, сшибки резких противоположностей.

Восприятие им первой русской революции так и осталось неразложимым в его эмоциональной памяти, и это повлияло на природу режиссерских образов Вахтангова. Не случайно туманный юношеский образ, напоенный «красными криками свободы»[[577]](#footnote-578), преследовал его воображение на протяжении всей жизни. В его ранних очерках, помещенных во владикавказской газете «Терек», слышен «лязг цепей» и «серый рев рабов тьмы». Над «морем голов легко колышется (красное) знамя»[[578]](#footnote-579). С толпой расправляются, слышен «страшный хрип», затянули бечевой белый саван, и по «белому мешку скользнули судороги… быстрые, цепкие движения смерти»[[579]](#footnote-580).

Громадное событие как бы не уложилось в сознание, но захватило целиком воображение, вошло в подсознание, в художественный багаж Вахтангова.

Может быть, на том же скрещении неуемной энергии Вахтангова с революционным временем обнаруживает себя и другое важное качество его таланта — жажда преувеличений.

Сначала это чисто внешнее: любовь к преувеличенному театральному «жесту». Ведь его художественные устремления зарождались в театральной провинции, с ее непробиваемыми штампами. Вероятно, о них может дать представление только саркастическая злая запись И. А. Бунина.

Он уничтожающе писал о вечных свахах, с их сладким говорком, изгибающихся перед Тит Титычами. О неизменной {292} гордой истовости Тит Титычей в длиннополых сюртуках. Героя «Жизни Арсеньева» словно бы преследуют «поганенькие Репетиловы, фатовски негодующие Чацкие, эти Фамусовы, играющие перстами и выпячивающие, точно сливы, жирные актерские губы; эти Гамлеты в плащах факельщиков, в шляпах с кудрявыми перьями, с развратно-томными, подведенными глазами, с черно-бархатными ляжками…»[[580]](#footnote-581)

Не будем, однако, односторонни в оценке театральной провинции и, освободившись от гипноза язвительного бунинского слова, обратим внимание на те немалые достоинства, которые приближали русский провинциальный театр к романтической традиции — к простым и сильным чувства, контрастам света и тьмы (хотя и мелодраматическим часто). Многие деятели искусства именно таким видели тогда стиль представления, предназначенного для широких слоев зрителей. Книгу Роллана «Народный театр» впоследствии внимательно прочтет Вахтангов.

Вахтангов посещает в Москве спектакли с участием Марии Николаевны Ермоловой. Романтическая традиция, с ее театральной преувеличенностью, облагороженная и переработанная в «героическую симфонию русского театра» искусством Ермоловой, привлекала молодого Вахтангова.

В памяти современников оседает фраза, как-то раз брошенная Вахтангову Л. А. Сулержицким: «Когда-нибудь вы будете в Малом театре». Так и случилось. При Художественном театре возникает вахтанговская Третья студия — этот «Малый театр», в котором воскреснет «театральное преувеличение», хотя уже совсем в другом качестве.

Однажды он взглянул острым «бунинским» взглядом на свой «гнусный» провинциальный опыт. Разница между желаемым и сущим была фантастической. По улицам Москвы бродил увлеченный провинциал, а где-то играли великие актеры и недосягаемо возвышался Художественный театр. Вахтангов проявил в этот момент своей жизни беспощадную проницательность, железным самоанализом обнаружил грандиозность разрыва идеала и действительности. Пожалуй, это и был первый момент в жизни Вахтангова, когда он проявил выдающиеся способности. Фантастический разрыв был сокращен стремительно, таким же фантастическим преодолением.

В самом деле, уже отклики на естественность его игры в роли Власа (1906) кажутся нам неправдоподобными. И Н. Д. Еременко и Б. М. Сушкевич, участники спектакля «Дачники», поставленного в «доме Романова» (ныне Театр на Малой Бронной), «не сговариваясь», вспоминают, что Вахтангов играл просто, как поет птица, ничего не показывая. Вот он уже принят в Художественный театр, хотя занят только в массовых сценах: руководит хором цыган в «Живом трупе» {293} и запоминающимся взглядом «поедает» солистку, играя на гитаре.

Система признания «новеньких» в театре запутанно-многоступенчатая. Но Вахтангов не мирится с положением «новичка». Безусловным качеством его личности было умение становиться «своим» в обществе, куда он приходил. Может быть, это внутренне связано с тем, что и его талант режиссера впоследствии быстро осваивал самые разные и неожиданные задания и формы.

Вахтангов фанатично вгрызается в положения «системы».

В 1911 году Станиславский утверждает уже, что такие, как Вахтангов или Л. И. Дейкун лучше опытных актеров Художественного театра знают, что такое переживание и анализ.

Вахтангов в 1913 – 14 годах уже знаток «системы». По Москве о нем идет слава как о замечательном педагоге.

Перед окружающими начинают раскрываться необычайные черты Вахтангова, которые становятся чертами творчества…

Вахтангов поражает. Он кажется многоликим. При различных обстоятельствах различным представляется людям его облик, внешность, лицо. Впечатление Ю. А. Завадского, оставшееся после первой встречи с Вахтанговым, когда он увидел в нем чуть ли не «щупловатого провинциального франта с неистовым разлетом невероятнейшей шевелюры», внезапно исчезает при следующей встрече.

Он кажется уже другим, у него зеленовато-серые, прозрачные, цвета морской волны, слегка выпуклые глаза. Он вдохновенно говорит о творчестве, и его вдохновенность как-то спокойна, органична, даже деловита. В другие часы, перед другими людьми, он предстает фанатиком «системы», с ястребиными чертами лица, на котором как будто написано — «я настою на своем». Глаза чуть влажные на худощавом, бледном лице, мимика подвижна, неспокойна.

Вахтангов, сбрасывая с себя вериги провинциального актерства, видит в «системе» единственную программу действий. Собственно, на том стоит большинство театральных деятелей. Условности старого Актера низвергаются Художественным театром. «Система» должна сыграть роль своего рода чистилища. Станиславского гнетет публичность существования актера на сцене. Для него публичность в эти годы — ненавистный проводник пошлости. Станиславский ополчается против Актера в том смысле, что его не удвовлетворяет назойливость «оценок», навязываемых театральным героем со сцены. Литературный мир углублен в исследование человеческих душ. Художественный театр в годы первых постановок Вахтангова на сцене Первой студии (1913 – 1914) стремится к философскому осмыслению человеческого бытия, когда со сцены уже просто некому заниматься банальными проповедями, потому {294} что действуют не-герои, потому что показывается «просто жизнь».

Станиславский настроен в эти годы радикально. «Революция» становится его излюбленным словом. В рукописи, датированной 1913 – 14 годами, задуманной как введение в «систему», Станиславский стремится обосновать принцип «четвертой стены». Она необходима ему, чтобы отделить нового художника от рабства публичности, от зрителей, привычно ожидающих морализма и театральности. Революция заключается, утверждает Станиславский, в том, что уже не надо переживать напоказ, можно жить на сцене за «четвертой стеной», для себя, «не надо бояться скуки, говоря о больших идеях, не надо разжевывать психологию — достаточно лишь намекать на нее… не надо забавлять зрителей, а надо самому жить и увлекаться на сцене — для себя»[[581]](#footnote-582). Такой «разрыв между сценой и залом», как утверждает Станиславский, «служит не разъединению, а напротив, сближению зрителей с артистами». «В самом деле, — продолжает Станиславский, — чем меньше человек навязывается другим людям, тем больше другие интересуются человеком. То же и в театре: чем больше артисты стараются заинтересовать зрителей, тем меньше зрители интересуются артистами…»[[582]](#footnote-583)

Идеи Станиславского оказывают свое воздействие на Вахтангова. Он записывает на экземпляре пьесы «Праздник мира» то же положение, только своими словами: «Всякий, кто хочет быть приятным, всегда неприятен тем самым, что хочет быть приятным. Актер, у которого есть природная приятность, должен пользоваться ею (искать себя), а не искать на стороне».

«Душевный натурализм» Станиславского, что хорошо чувствует Вахтангов, помогает человеку, пережившему события 1905 – 1907 годов, разобраться в самом себе, увидеть себя в новом измерении. Новый критерий изображения выдвинут А. П. Чеховым, а в последующие годы, в продолжение «чеховского человека», нащупана новая грань сценического реализма. Ф. М. Достоевский на сцене Художественного театра — вот эта грань.

Монархическое государство, с его благопристойными представлениями о «народности», суета возбужденных дельцов, угар «патриотизма» в первый год империалистической войны, — все это плотной массой обступает человека, с его сокровенным духовным началом. «Система», ее положение о «круге внимания», особенно популярное в те годы, положение о сосредоточенности, собранности, и сами талантливые углубления «художественников» в замкнутые, как бы изолированные от внешнего мира, недра человека, с ее философскими {295} пластами размышлений о жизни и смерти, о счастье и страданиях, — все это составляет своеобразную эстетическую программу. В ней особое место отводится нравственности человека, пытающегося понять себя, свой духовный предел.

Не надо навязывать всего того, что не органично человеку изначально, не надо «хотеть быть приятным», надо быть им. Надо искать себя. Эта нравственная программа обретает тождество с программой эстетической: принцип «четвертой стены» оберегает открывшиеся душевные раны от навязчивых взглядов зрителей. Но дело не только в человеке на сцене. «Душевный натурализм»[[583]](#footnote-584) защищает и хрупкую душу человека в зале, душу зрителя, заслоняет ее от всего актерски-демонстративного. «Не надо мешать зрителям сосредоточиваться в себе самих. Надо оставить их в покое»[[584]](#footnote-585).

Программа «душевного натурализма» легла в основу Первой студии.

Вахтангов, фанатически преданный идее «душевного натурализма», однажды на репетиции убеждает С. Г. Бирман смазать края стакана хиной, чтобы актер — участник одного из этюдов — действительно почувствовал горечь.

И в этом мы вновь узнаем Вахтангова, его мефистофельскую страсть; и в «ужасном натурализме»[[585]](#footnote-586) проявляется его всепоглощающая страсть к преувеличениям. Он мог бы обойтись без хины, но одержим, его слепит откровение искусства, он спешит. В те годы о нем говорят, что он больше Станиславский, чем сам Станиславский.

Вахтангов не согласен с Л. А. Сулержицким — актриса, игравшая в «Синей птице» роль Ночи в парижском театре Режан, вовсе не понравилась Вахтангову, в отличие от Сулержицкого. «Отвратительная и грубая декламация».

Вахтангов недоволен Р. В. Болеславским. Он просто преследует Болеславского. Жалуется на него в докладных записках. Болеславский во время этюда лег на пол плохо, не по «системе». Это стало понятно Вахтангову по ступне ноги: не живет, не свободен, не подлинная жизнь, а только игра в простоту.

Вахтангов недоволен и самим Станиславским, если вдруг в нем обнаруживает себя чрезмерно Актер. А это в те годы имело место. Не случайно Станиславский так укоряет себя за роль Кавалера в «Хозяйке гостиницы» (1914).

Вахтангов-опричник изгоняет из театра театр, из пьесы — актера, грим, костюм, декорации.

## **{****296}** 2

Возможности духовного общения между людьми глубоко волнуют воображение Вахтангова. Путь Вахтангова к режиссуре — это и поиск особого человеческого родства, попытка найти коллектив людей, способный стать «заповедником» души для художника. Путь уже зрелого Вахтангова-режиссера — также поиск особого рода коллективизма, только теперь это — самостоятельное развитие идей художественного братства, идей студийности и ансамблевости.

Представляет интерес то огромное количество кружков, групп, театриков, студий, с которыми Вахтангов сходился, которыми руководил, увлекался и в них же разочаровывался.

В этих увлечениях можно разглядеть два периода. Поиски своего очага людей (1903 – 1913), и другой период — вплоть до торжества вахтанговской коллективистской идеи в «Принцессе Турандот» (1914 – 1922). В этот второй период общераспространенные идеи студийности получат своеобразную вахтанговскую интерпретацию, оставившую заметный след в истории театра.

В первый период исканий из многообразия коллективов, к которым имел отношение Вахтангов, следует выделить, на наш взгляд, следующие: Владикавказский музыкально-драматический кружок (1904 – 1908), кружок Смоленско-Вяземского землячества Московского университета (в доме Романова на Малой Бронной, 1906 – 1908), Владикавказский художественно-драматический кружок (1909), Грозненский рабочий театральный кружок (1910), гастрольную группу, именовавшую себя «Художественным театром» (1911), Михайловский драматический кружок (1912 – 1913).

Любительский характер этих коллективов обуславливает их общественно-гражданскую культурническую направленность, фанатизм по отношению к театру, подражание практике Художественного театра, строжайшую дисциплину, насаждавшуюся Вахтанговым. Вторжение же полупрофессиональных индивидов в их творческую жизнь обычно вызывало развал, «падение», придавало им авантюрный характер, особенно в период гастролей.

Первым крупным любительским «делом» Вахтангова был кружок в его родном Владикавказе. Все здесь напоминало о гимназическом, домашнем увлечении театром. Владикавказский кружок существовал четыре года, перешел в новое качество, обретя новое название — художественно-драматический кружок. Здесь была осуществлена первая крупная режиссерская работа Вахтангова — «Больные люди» Г. Гауптмана. По-видимому, атмосфера здесь была творческой, спектакли выпускались ежемесячно, при этом их устроители не преследовали коммерческих целей, увлечение любителей носило бескорыстный, восторженный характер. Вахтангов тут {297} был полным хозяином. Значение имело и то, что он с одной стороны — столичный гость, московский студент, с другой — свой, владикавказец. По сей день старожилы Владикавказа вспоминают знаменитые «шарады» Вахтангова, которые он очень любил (одна из тем — Надсон), — ему удавалось вносить в размеренный быт своих земляков разрядку, веселье, игровой дух.

Сложнее складывались отношения с окружающими в Москве. Казалось бы, Вахтангов стремительно становится «своим» в студенческой среде, он быстро осваивается со случайными обстоятельствами в Смоленско-Вяземском землячестве Московского университета и даже становится там казначеем, а когда в 1905 году венчается в церкви на Арбатской площади с Н. М. Байцуровой, то шаферами являются его новые друзья-студенты, вязьмичи. И вместе с тем Вахтангов внутренне не удовлетворен своим положением. Что-то ему глубоко чуждо в этих коллективах. Не случайно позже, в одном из своих писем студийцам, в укор им, он обронит слово «землячество». Он употребит выражение — «запахло, землячество», когда в созданной им студии резко станет падать дисциплина…

Знакомясь, а порой и срастаясь с новыми коллективами, Вахтангов каждый раз постигает какие-то новые стороны общественной жизни. В Драматической труппе студентов Московского университета он знакомится с демократическим кругами студенчества, яснее начинает осознавать общественно-демократический характер тогдашней театральной жизни Москвы (1906 – 1907). Его актерский интерес сосредотачивается на фигуре горьковского героя-революционера Власа, роль которого он играет в «Дачниках» в доме Романова на Малой Бронной. Здесь же Вахтангову впервые рассказывают подробно о Л. А. Сулержицком.

Совершенствуется вкус Вахтангова, углубляется понимание им новых театральных преобразований. В названии нового коллектива во Владикавказе даже появляется слово «художественный». Молодой Вахтангов во всем следует примерам Художественного театра, в том числе и примерам этического порядка.

Любительский театр Грозненского Общественного собрания, сформированный Вахтанговым из членов различных кружков Грозного — реального училища, клуба приказчиков и женской гимназии, — интересен тем, что здесь он близко знакомится с рабочими, остается с ними после занятий с основной группой. В результате возникает Рабочий театральный кружок под руководством Вахтангова, о существовании которого ничего не было известно вплоть до появления работы Л. Н. Зубкова и В. А. Кан-Калика в 1968 году[[586]](#footnote-587). Здесь, в этом {298} кружке 1910 года, участвуют и будущие агитаторы-большевики. Авторы работы высказывают также предположение, что как раз в это время у Вахтангова зарождается мысль о создании Народного театра.

Постепенно Вахтангов накапливает опыт создания коллектива, он общается с различными слоями и группами людей как в социальном, так и в творческом, профессиональном смысле. В группу молодых актеров Москвы, выступавших в Новгород-Северске Черниговской губернии под названием «Художественный театр», входят также местные любители театрального искусства, в гастролях принимает участие известный актер И. М. Уралов. А в полулюбительский Михайловский кружок вовлечены адвокаты, литераторы, врачи, актеры-полулюбители. Основатели кружка — мать Ю. А. Завадского (урожденная Михайлова) и его сестра.

Однако ни Михайловский кружок, ни какая-либо другая группа, руководимая Вахтанговым в период, предшествующий 1913 году, не поднимается до уровня студии. Исподволь, накапливая опыт воспитания коллектива и поиска верных сподвижников и учеников, Вахтангов «выращивает» в себе представление о такого рода студии. И только в 1913 году ему удается вплотную подойти к образованию студий, в одной из которых он был только одним из деятельных участников (I Студия МХТ, январь 1913 года), в другой — руководителем, создателем (Студенческая студия, декабрь того же года).

В студийности как передовом общественно-театральном движении первой четверти века Вахтангов увидел нечто глубоко близкое себе, сокровенное. Оно открывало дорогу с одной стороны к художественной консолидации, с другой — помогало отличить «своих» (студийных) от «не-своих» (нестудийных), то есть не приспособленных к созиданию коллектива.

Одним из открытий для Вахтангова на его пути к особого рода нравственному и художественному единству людей явилась встреча с ансамблем Московского Художественного театра.

Многие сокровенные мотивы нашего театра уходят своими корнями в эту, немного загадочную область, связанную с изначально существующими в самом искусстве театра и являющимися специфическими для него особенностями, с тем человеческим трепетным общением, ради которого люди ходят в театр.

Чеховские спектакли Художественного театра, в частности, «Три сестры», освящены ансамблем, его духовной и содержательной силой.

{299} Вершинин и Маша, как писал тогда один из критиков, разлучены фактами злой жизни, но живут рядом, то в робком, то в скорбном, то в торжествующем дуэте. Некоторые исследователи полагают, что именно ансамбль Художественного театра внес в драматургию Чехова так явственно тему единения, когда сам автор скорее стремился показать трагическую разобщенность сестер.

Если эта версия имеет какое-то основание, то понимание Вахтанговым ансамбля как в человеческом, так и в художественном смысле, скорее ближе к Чехову. Для него ансамбль — это пока неосуществимое стремление к единству, и только там, в будущем, оно, это братство, возможно. Достигнуто оно будет через великое преодоление, через трагическую разобщенность, через тяжкие испытания, уготованные людям.

Е. Б. Вахтангов — за ансамбль, который возникает как среда, благоприятная не только для взращивания душевной контактности, но и для решения жгучих нравственных противоречий, драмы общества. Вахтангов более трезво смотрит на перспективы всечеловеческого братства, чем художественники во главе со Станиславским и Сулержицким, мечтавшие о том же самом. С этой точки зрения любопытно одно письмо Вахтангова. Из него ясно, что даже такой высоко этический коллектив, каким был в 1911 году Художественный театр, не удовлетворяет Вахтангова, более обнаженно и ранимо воспринимающего «некоммуникабельность», как сказали бы мы сегодня. «Никак не могу себя приклеить к театру, — жаловался Вахтангов в письме к Сулержицкому. — Не вижу своего места. Вижу робкую фигуру с тетрадкой в руке…» «… Вижу больших актеров, которые проходят мимо. Которым нет дела до тебя, до твоих желаний. Каждый за себя. Надо идти. Надо что-то делать»[[587]](#footnote-588).

Ансамбль должен не только вместе играть, но и вместе жить, строить свою духовную жизнь. Очень скоро эти призывы Сулержицкого окутываются для Вахтангова трагической атмосферой. Молодым режиссером предощущается невозможность осуществления идеалов актерского братства в мире, основанном на несправедливости. Радость общего физического труда на евпаторийском участке, купленном Станиславским для актеров, вскоре сменяется состоянием угнетенности, а тема дружного единения, звучавшая в «Сверчке на печи», этом самовыражении Первой студии, кажется в канун революции 1917 года уже несколько наивной.

Официально студия открылась «Праздником мира», поставленным Вахтанговым (1913, 15 ноября), хотя «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса в постановке Р. В. Болеславского была показана раньше (1913, 15 января).

{300} Студия имела зал на 176 мест, на Тверской улице. В первые годы здесь мало что напоминало театр. Не было рампы, не было сцены. Был небольшой наклон пола. И кресла, расположенные амфитеатром. Когда же занавес раздвигался, то зрители оказывались в комнате действия. Технические условия благоприятствовали творческим задачам утверждения интимного театра.

Б. М. Сушкевич описывает, как репетировали здесь чеховскую «Ведьму». «В очень маленьком зале построены шесть-семь, в полном смысле слова, кабинок, как на пляже. В каждой кабинке сидит пара — дьячок и ведьма. Одновременно все репетируют и друг другу не мешают. Громко говорить нельзя. Как только вырывается звук — неверно. Только смотрят друг на друга и что-то шепчут. “Как” отсутствовало совершенно…»[[588]](#footnote-589)

Некоторые исследователи полагают, что Первая студия действительно походила на монастырь, отключенный от всего мирского. (С этим, однако, категорически не согласна О. И. Пыжова, выступившая с воспоминаниями о днях своей театральной молодости на страницах журнала «Театр» в 1973 году.) Если все же монастырь, то можно сказать, что Вахтангов пробил в его стенах вызывающие бойницы. И монастырь стал походить на крепость.

Люди, с которыми Вахтангов общался в Первой студии, становятся его друзьями. Он многому учится у них, прежде всего у Станиславского, Сулержицкого, он сближается с таким интересным человеком, как М. А. Чехов… Но Вахтангов — максималист, он остро чувствует социальную разобщенность людей, их неспособность открыть друг другу «души», стать другими, «почувствовать святость». И он не находит, не видит выхода.

Артист Первой студии А. А. Гейрот, по характеристике Бирман, человек «острой, но порхающей мысли», записывает в 1915 году в книгу студии нечто похожее на воззвание: «Подумай о том, актер, что ты даешь, ты, который не сражался, не искалечен, — тем, которые за тебя, за твою свободу сражались и вернулись калеками?.. Кошмар — когда подумаешь — подумай — МХТ и мировая война. Должно явиться что-то в театре, в нашем творчестве такое (в исканиях хотя бы), что отразило бы эпоху. Или ты не переживаешь сейчас ничего — тогда ты Корш…»[[589]](#footnote-590)

Вахтангов отвечает Гейроту очень противоречивой, как будто язвительно-насмешливой и вместе с тем смятенной записью. Он мудро шутит — «ради бога! Не отражай эпоху» — уже не впервые обнаруживая свою вторую, ироническую натуру. Аналитический холодок помогает ему сохранить человеческое {301} достоинство. Не желая «отражать», он оказывается объективно с теми, кто презирал бойню, кто разоблачал войну, как войну за царя против народа. Чтобы избежать отправки на фронт, А. И. Чебан и Вахтангов в 1915 году поступили в земскую военизированную организацию. В режиссерских заметках к «Сказке об Иване-дураке» Л. Н. Толстого (1915) Вахтангов подчеркивает, что бес затевает войну, намереваясь впутать в нее Ивана, но Иван выдерживает искушение.

Но вернемся к ответу Гейроту. Почему именно Вахтангов, а не кто-либо другой, отвечает ему в книге? Вахтангов иронизирует, а вместе с тем неравнодушное замечание Гейрота поднимает со дна души его тревогу. Он втайне уязвлен, обеспокоен. Вахтангов словно уговаривает себя, что все хорошо, что пьесы, поставленные Первой студией, как раз и идут «навстречу измученной душе человека» и «примиряют» его с «кошмарной жизнью эпохи». Здесь Вахтангов противоречит себе. По утверждению Б. Е. Захавы, в одном случае Вахтангов призывает противопоставить творчество войне, в «Сказке об Иване-дураке» он просто против войны, здесь — в ответе Гейроту — он за примирение, механически повторяет канонические положения нравственной программы Первой студии… А дальше — неожиданно звонкие, гражданские строки, в которых слышится бескомпромиссный и светлый Вахтангов — он рисует себе будущего историка, который напишет о Первой студии так:

«Милые мальчики и девушки (тогда они были очень молодыми, можно сказать, орлятами русской сцены) хорошо чувствовали потребность души человека своей эпохи»[[590]](#footnote-591).

В канун революционного 1917 года Вахтангов чувствует себя очень неспокойно. Он мог бы гордиться своим «Потопом», лучшим спектаклем Первой студии, в котором бродили социальные волнения, и который оказывается самым уместным спектаклем в первые же пореволюционные дни. Но и «Потоп» не давал выхода накопившимся эмоциям, надеждам, убеждениям.

… Как бы ни был аскетически настроен Вахтангов, но весь он не укладывался в строгие рамки студии-монастыря. И тогда возникла студия свободы. Студенческая драматическая студия. В 1913 году она показала пьесу Б. К. Зайцева «Усадьба Ланиных».

Усадьбы не было. Была грязно-серая мешковина с проходом посередине, куда входили и выходили. Тот же проход служил окном. Была также Венера из папье-маше.

Рецензенты возмущались, но участникам студии решительно все казалось превосходным. Вахтангов, увлекшись {302} беседами со студийцами, спохватился поздно, стал лихорадочно лепить спектакль, и все получилось наспех.

Но как парадоксально многое в его режиссуре, так парадоксально счастливым днем оказался жестокий провал будущих вахтанговцев, «прародителей» Театра им. Вахтангова. Они читали разгромные рецензии, целовались и поздравляли друг друга. Факт провала никакого значения не имел, гораздо важнее было для них рождение радостного единства и возникновение дружного коллектива.

Гораздо существеннее сирень. Та, о которой студийцы писали позднее в мемуарах и никак не могли сойтись во мнениях — бутафорская была сирень или настоящая. Из «Усадьбы Ланиных» сирень перекочевала в фойе в Мансуровский переулок, стала *эмблемой* вахтанговцев, как изображение чайки на занавесе Художественного театра.

После провала первого спектакля Студенческой студии дирекция Художественного театра запретила Вахтангову заниматься с молодежью на стороне. Но Вахтангов всегда уходил из-под чьей-либо власти. Когда-то он ушел из-под власти холодного провинциального дома. Теперь он искал раскованности и свободы от нравственных постулатов Сулержицкого, трактатов Станиславского и собственного добровольного затворничества в крепости-монастыре.

Он ушел «в подполье». Он жил в той же квартире, где размещалась его студия, поэтому его невозможно было «засечь».

Вахтангов в Студенческой студии подхватывает идеи студийности, развивает их воинственно и максималистски. Студия, хотя и создается в негласной полемике с холодноватой атмосферой метрополии, но все же целиком подчиняется тем же жестким законам дисциплины.

В предреволюционном студийном движении русского театра итогом поисков нового коллективистского начала явилось емкое и многозначное понятие ансамбля как гражданственности своего времени. В этом понятии выражались предреволюционные настроения русской интеллигенции, жившей мечтами о духовном единении. С тех пор понятие ансамбля многозначно, содержательно. Люди объединяются, они нашли свой театр, каждый из них чувствует свой мотив в душе, и вместе с тем этот мотив — общий. И потому они берутся все вместе за руки, выходят на сцену, все, единой цепью… Вахтангов вслед Станиславскому подчеркнул эстетическое значение ансамбля. Оба они перевели этическое в эстетический ракурс. Ансамбль — это и начало и венец. Это и дружба актеров, и открытие ключом эстетического единства новых содержательных связей в самой действительности. Таково основание режиссуры Вахтангова.

## **{****303}** 3

Вахтангов, можно сказать, родился режиссером. Мы имеем в виду некоторые черты его личности, проявившиеся уже в юности. Как ни банально отмечать какие-то качества художника, проявленные «уже в юности», однако по отношению к Вахтангову приходится это делать. Уже в гимназические годы в нем часто пробуждается холодноватый аналитик, мысль прорезается острая, ироническая. В нем появляется неодолимое стремление переделать, перестроить, сделать по-своему, повести за собой. И. Г. Калатозов, двоюродный брат Вахтангова, вспоминал, что в гимназии «мальчик был почему-то далек от класса в целом, замкнут, хотя эта замкнутость не вызывала к себе отрицательного отношения»[[591]](#footnote-592).

Н. М. Вахтангова вспоминала, что в гимназии он поглядывал на всех с иронической, снисходительной улыбкой.

Вахтангов обладал повышенным строем души, его любили. Вместе с тем, оглядываясь вокруг, он видел несоизмеримость желаемого и сущего… Уже вскоре после встречи с Надеждой Байцуровой мы видим его на танцах, где он не просто танцует, но зло посмеивается над правильностью и старательностью своей партнерши и тут же начинает учить ее танцевать весело и непринужденно, вопреки правилам. Того же добивается он от нее на катке. Он уже вроде не катается для своего удовольствия, а только показывает, как надо, как можно скользить по ледяному полю, легко и смело.

Деятельность Вахтангова в 1903 – 1911 годах протекает 14 условиях любительского театра. Его режиссерский талант формируется и зреет именно в этот период. Здесь, в любительских кружках, он примеряется к своей будущей профессии, здесь он обретает самостоятельность, проверяет свои «данные» как режиссер.

Но прежде всего спектакли любительского периода открывают для нас нравственный мир молодого Вахтангова-режиссера. Можно даже сказать, что просветительский, нравственный аспект в спектаклях, которые он ставит, часто превалирует над художническим интересом.

«В дни работы над “Дачниками” мы не думали, что кто-то из нас проложит новые пути в искусстве. Нам только хотелось словами М. Горького говорить со зрителем о том, как надо жить». Так позже писали сподвижники Вахтангова по любительскому студенческому театру о своей деятельности[[592]](#footnote-593).

Перед нами отчетливая культурническая этическая программа, легко вычитывающаяся из репертуара Вахтангова как любителя-режиссера и актера.

{304} Вот некоторые из пьес, входившие в этот репертуар. В лирической драме А. А. Майкова воспевается и мужественная смерть, и призыв к жизни, когда «остаться жить — немалое геройство». В пьесе Г. Г. Ге «Казнь» честный и благородный герой гибнет в окружающей пошлой среде. А в пьесе Ф. Филиппи «Благодетели человечества» происходит напряженная борьба между двумя героями, преследующими различные жизненные цели. Один из них — врач — выше всего ставит собственную репутацию, и готов даже пожертвовать ради нее жизнью больного. Для другого героя определяющим законом поведения являются общественно-профессиональные обязанности, гражданский долг, воплощенный в принципах врачебной этики.

Любопытной представляется отмеченная в свое время М. Горьким пьеса Н. И. Тимковского «Сильные и слабые» — весьма популярная в театрах и особенно в любительских, преимущественно студенческих кружках того времени. В пьесе возникают правдиво выписанные характеры, узнаваемые ситуации, воспроизводится картина действительности, остро обрисованной, подвергнутой довольно сильной критике. Слабые, нервные, безвольные, беспринципные «герои», интеллигентски речистые, культивируют в себе «страдания». На этом строятся эффектные мелодраматические концовки актов. Но неожиданно слабые оказываются и самыми сильными, лучше, что ли, ориентируясь в мутном житейском море. Их слабоволие, бездейственность вместе с тем становятся удобным средством приспособиться к среде, в их рыданиях и даже попытках покончить с собой бессознательно проявляется цепкость эгоистов. Их нервическая болезненность служит надежной защитой от тяжких жизненных обязанностей, от необходимости помогать другим, справлять свой гражданский долг.

«Дачники» М. Горького как бы подытоживали программные для Вахтангова тех лет устремления. Но в отличие от перечисленных пьес, здесь социальные обобщения поднимались на неизмеримо более высокий уровень.

Большинство этих пьес было написано в годы подъема общественного движения. Их направленность характеризует и пафос деятельности Вахтангова-режиссера любительского театра. Но помимо общедемократической и отчасти либерально-культурнической ориентации в репертуаре Вахтангова был прочерчен и другой мотив, выражавший его сокровенные наблюдения над жизнью, его переживания. Среди скупых материалов об этих спектаклях имеется одно неопровержимое доказательство тех или иных личных пристрастий Вахтангова. Это участие Вахтангова в спектаклях как исполнителя. Будучи в большинстве случаев режиссером или сорежиссером постановок, Вахтангов, вероятнее всего, оказывался свободным в выборе роли для себя. И каждый раз этот выбор диктовался поиском напряженных драматических столкновений {305} молодого, верящего — с мертвящей силой косности и пошлости. Это драматическое содержание в творчестве Вахтангова-любителя преимущественно выливается в столкновение двух излюбленных героев, типических для ситуации, пережитой лично Вахтанговым в доме своего отца. Одну сторону конфликта представляет молодой герой, подвижный душевно, нервный, способный к самопожертвованию. Таков вахтанговский Вильгельм в «Больных людях»; по-своему таким героем оказывается и свободолюбивый Люций в «Трех смертях», роль, сыгранная Вахтанговым. Это «блаженненький» молодой помещик Викентий, преисполненный веры в людей из «Казни», наконец, Мартиус из «Благодетелей человечества», для которого, как и для Вахтангова, дело, принципы стоят выше семейных привязанностей и карьеры.

Другой сценический тип, подробно «изучавшийся» и воплощавшийся Вахтанговым-актером и всегда увлекавший его своим житейским, возрастным, характерным колоритом, был вечный образ деспота, ворчуна, педанта. Позже этот тип раскрылся глубоко в образе фабриканта игрушек Текльтона, которого сыграл Вахтангов в «Сверчке на печи». Но и до Текльтона Вахтангов уже не раз принимался за эту тему, ибо она прямым путем вела к проблеме взаимоотношений с отцом. Один из таких вахтанговских «стариков» Флаксман («Педагоги» Отто Эрнста) появляется на сцене с визгливым окриком «Тут опять висит шляпа на нижнем крючке!» Бесцветный голос, приторно-любезный тон, переходящий в надменно-бюрократический, трусоватый вместе с тем взгляд — все игралось в сатирически остром рисунке, все служило предтечей зрелого вахтанговского гротеска…

В любительском театре режиссура для Вахтангова представляла пока лишь или как опыт технологический, или, наоборот, как некие этические, культурнические поступки, изолированные от собственно художественной специфики.

Другое, более цельное понимание режиссуры как искусства нового, самостоятельного, дало ему знакомство с Художественным театром, деятельность в Первой студии.

Принципы режиссуры Вахтангова в годы «Праздника мира» и «Потопа» вытекают из осторожной нравственной программы Первой студии (другое дело, что эти принципы в самой практике Вахтангова нарушаются и подчас противоречат «установкам»).

«Праздник мира» идет в сукнах, подвешенных крючками к сетке потолка… ничто здесь не отвлекает зрителей от «внутреннего человека»: правды переживаний, внезапно оборванной речи, тишины, незаметных переходов по сцене. Никаких примет стиля, жанра, характерностей… Кусок жизни, сплетение нервов.

Вахтангову, однако, суждено было в первом же своем спектакле студии нарушить систему, перемешать приемы и {306} спутать заветы. В Художественном театре подводное течение пьесы обычно обнаруживали спокойно, не торопясь. У Вахтангова все получалось не так, вопреки гармонии. Его актеры выявляли свои чувства какими-то контрастными порывами, внутренняя жизнь обнаруживала себя взрывными толчками, в резких сменах переживаний, в контрастных настроениях.

В «Празднике мира» действует взъерошенный мстительный доктор Шольц. Госпожа Шольц заранее дрожит, только представив себе на мгновенье, как деспотичный глава семьи может поднять крик, «этот вечный крик». Сыну Вильгельму, пожелавшему учиться в консерватории, отец отвечает предложением учиться на сапожника. Тут есть и влюбленные Ида и Вильгельм — тщетно надеющиеся устроить в холодном и страшном доме праздник примирения.

Знакомые, личные для Вахтангова мотивы звучат почти в каждой ситуации пьесы. Понятно, почему он поставил ее еще в 1904 году в Грозном силами владикавказского кружка. Тогда он играл, конечно, Вильгельма, и ставил спектакль под названием «Больные люди», как и озаглавлена пьеса в первом русском издании 1899 года.

Летом 1904 года горожане прочли на круглой рекламной тумбе центральной улицы Грозного афишу: «Больные люди, или Праздник мира. Сочинение г‑на Гауптмана. Спектакль имеет быть в театре городского Общественного собрания. Режиссер Е. Вахтангов». Позже Вахтангов довольно зло отзовется о своем первом крупном режиссерском опыте — «играли плохо, но нам казалось — великолепно»[[593]](#footnote-594), вместе с тем, отдадим должное направленности в работе тогда совсем юного режиссера. В его поглощенности театром нет любительской «блажи», столь характерной для провинции. Выбор названия вызван гражданской болью, пережитой лично; ему близка пьеса Гауптмана, трактующая проблему распада буржуазной семьи, она — прямо из жизни, с ее неустроенностью и несправедливостью. И потому с самого начала Вахтангов относится к искусству театра, как к чему-то, что может если не разрешить кризис, назревший в обществе, то хотя бы выявить, прояснить, показать, ударить в лицо правдой. Серьезное понимание гражданских целей искусства заметно уже в том, что Вахтангов переносит на программку к спектаклю эпиграф, взятый Гауптманом для своей пьесы из Лессинга: «Во всякой трагедии они находят действие лишь там, где любовник падает к ногам. Они не хотят признавать того, что всякая внутренняя борьба страстей, всякая смена мыслей, уничтожающих одна другую, есть тоже действие».

Так традиционно провинциальное, «романтическое», увязшее в закоренелых штампах («любовник падает к ногам») под воздействием правды жизни отступает. И на смену к Вахтангову {307} приходит понимание ценности иного театра, передающего душевное движение.

Между постановкой, состоявшейся 15 августа 1904 года в Грозном, и постановкой Первой студии лежит полоса исканий, когда Вахтангов, по существу, в условиях любительской режиссеры упорно пробивается к новой театральной системе. Конечно, Московский Художественный театр играл тут главную роль. Именно Станиславский наиболее убедительно для Вахтангова находил это «внутреннее движение» в современном человеке, показать которого раньше удавалось разве только в литературе.

И вот «Праздник мира» 1913‑го года. К неутихающей боли и гневу, теперь, в 1913 году, прибавляется страсть препарирования. Повзрослевший Вахтангов жесток к героям, жесток к актерам. Он просит их «искать себя». И для Бирман, довольной своей работой в «Гибели “Надежды”», где она жила в придуманной характерной оболочке, жила свободной от самой себя, здесь, в роли Августы, болезненной увядающей, девы, страдающей манией преследования, естественно, неловко быть «самой собой». Между тем Вахтангов требует предела самообнажения. У Бирман остается смятенное чувство от этой неожиданной работы. Даже через много лет в своей книге «Путь актрисы» она пишет о своей Августе, не скрывая испуга и раздражения, торопливо зачеркивая не только свое актерское в спектакле, но заодно и весь спектакль.

На сцене герои ссорились так, что поминутно можно было ожидать рукопашной. А «госпожа Бирман» пускала в «ход такую резкую истерику», так кричала, что публике становилось не по себе. Об этом с содроганием сообщал критик[[594]](#footnote-595).

Среди мечущихся, недовольных или возмущенных друг другом, сновал странненький старичок, похожий на зверька, тоже одна из загадок и царапин в спектакле. Это слуга семьи Шольца — Фрибе, сыгранный молодым М. А. Чеховым. Иронический, злой. Преданный. Краски настроения мгновенно меняются, редкие фразы по роли проговариваются лихорадочно, скользяще, скоротечно. «Пожалуй, можно выделить тот момент, когда драма в доме Шольца близится к кульминации и временный мир в семье готов смениться новым, может быть, самым страшным скандалом — во время раздачи подарков у елки. Перед этой сценой Фрибе тайком, поспешно сообщает фрау Шольц, что доктору, ее мужу, долго не протянуть, если он таких дел натворил… Не докончив, Фрибе бормотал что-то себе под нос — это было характерностью роли — и уходил, оставив хозяйку в безумном волнении…»[[595]](#footnote-596)

{308} Рецензенты, в том числе и настроенные против Художественного театра, выступили с противоречивыми, такими же колючими и развихренными откликами, каким оказался, по их мнению, сам спектакль. Они торопились рассказать своим читателям о «новинках», припасенных постановщиками в духе складывавшейся системы Художественного театра. С насмешливой иронией, а вместе с тем с нескрываемым интересом к увиденному, С. Кармин пересказывал сцену, в которой влюбленные друг в друга Ида и Вильгельм зажигали свечи на елке. Эту пару играли С. В. Гиацинтова и Р. В. Болеславский. И отважились на импровизацию как актерскую, так и текстовую. Кармин даже записал несколько фраз, возникших «не по пьесе»… «Робкое, но самостоятельное применение новой теории г. Станиславского», — иронизировал рецензент. Затем он приводил целый диалог актеров, импровизационно возникший, «о том, что вверху елки свечи зажглись, а внизу не зажглись и т. д.»[[596]](#footnote-597).

Критики отмечали «тенденциозные» проявления черт нового сценического реализма. Однако многие называли это намеренной простотой, простоватостью — будничной, ленивой. В подобном опрощении обвиняли, например, Болеславского. Отмечали слитность зала и зрителей. В игрушечном помещении нет «реальных декораций», а все предметы, нужные по ходу действия, нарисованы, спектакль идет в сукнах. Рецензенты это все относили за счет случайных условий выступления в маленьком зале. Между тем, и «игрушечность зала», и «слияние зрителей и сцены», и действие в сукнах, — все было заранее обусловлено, подготовлено, студийцы долго готовили, перестраивали зал в соответствии с требованиями новой эстетики своего спектакля…

Очень все хвалят «г‑жу Дейкун». Удивительно цельный образ.

Жена доктора Шольца всю жизнь заботится о теплых чулках и хорошем ужине для мужа, но не может понять всего происходящего, мечется как в бреду, переходя от надежды к отчаянию и цепляясь за всех, чтобы понять, что происходит в семье. Но «отчаяние», переданное в добротно реалистических и спокойных тонах актрисой, не вызывает столь серьезного сопротивления и раздражения, как все остальное в спектакле. Критики испуганы и возмущены. По их мнению, актеры злоупотребляют «простотой», другие — загадочными подтекстами, как, например, Б. М. Сушкевич в роли Роберта, с его «мефистофельской гримасой». И вот еще что волнует рецензентов — сумрачный колорит постановки, суровость общей картины, да и сам выбор «не лучшей», по их мнению, патологической пьесы Гауптмана. Добро уж, ставили бы подобную {309} пьесу зрелые, «взрослые» театры, но «зачем нужно было молодых актеров воспитывать на такой патологической пьесе?»[[597]](#footnote-598)

Эта «неприятность» новой постановки закономерно произрастает из внутренних побуждений Вахтангова — обнажить раны «по Станиславскому». Но делает это Вахтангов в жесткой, жестокой манере, не присущей ни Сулержицкому, ни Станиславскому. Первая студия, отступая от завоеваний в «Сверчке» (атмосфера, настроение), теряет в «Празднике» наметившиеся уже в работах студии элементы особой формы. Зато в новом спектакле студия «слишком», по общему мнению, выявляет содержание. В отказе от актерства доходит до крайности, обнажает нерв, больной, чувствительный. И в этом «Праздник» в чем-то тяготеет к поискам В. Ф. Комиссаржевской, хотя Вахтангов тогда не признавал ни ее, ни кого-либо другого, кроме Станиславского. Комиссаржевская, со своей стороны, с избытком используя «форму» для темпераментного самораскрытия, оказывается близкой к крайностям «душевного натурализма», отвергающего какую-либо форму и признающего только натуру, живое, до иллюзии правдивое выявление внутренних переживаний — и никаких характерностей, актерства, видимой режиссуры, грима и т. д.

Крайности сходятся. В обоих случаях отсутствует «объясняющий» момент. Зона, где явственно должен читаться приговор, позиция — пустует. И в эту пустующую зону вливаются «догадки» самих зрителей, да в такой степени и в такой «недопустимой форме», что Станиславскому становилось «неприятно». И Сулержицкий сетует на то, что ему «неприятно», когда в зале с дамой случается истерика…

Можно было по-разному оценивать случившееся. Именно случившееся — спектакль прозвучал скорее как жизненное происшествие. Но нельзя было не соглашаться в одном — такие семейки есть, они существуют, они всюду, они типичны. «А заставить поверить — это одно из главных назначений театра», — так заканчивался один из многих смятенных и недоверчиво сумбурных откликов о спектакле[[598]](#footnote-599).

Жестокость жизни обнажается в первом же режиссерском опыте Вахтангова на профессиональной сцене так страшно, что спектакль внезапно отпугивает даже тех, кто благословлял на труд праведный, кто учил.

Отсюда — противоречивость оценок «Праздника-мира», которая сама по себе может явиться предметом исследования. Сулержицкий колебался. В. И. Качалов был очень доволен. Станиславский, назвав пьесу «тяжелой и нудной», не принял и спектакля.

Недоволен был и критик Э. А. Старк, он писал, что в его душе рождается «чувство протеста против такого искусства». {310} «К чему? Если это сделано с определенной дидактической целью, то это — публицистика, а не искусство… Тут вовсе нет необходимости показывать порок во всей его неприкрытой наготе». «Относясь без всякого личного удовольствия к этому спектаклю, — считал необходимым оговориться Старк, — я все же не нахожу слова, чтобы достаточно похвалить крайне сложную работу, обдуманную до мелочей и до такой степени совершенную технически, что можно лишь удивляться…» Разлад между неприятием идей и эстетической удовлетворенностью во мнении критика характерен. Идеи явно раздражали, обескураживали откровением. «Смотришь и думаешь, — настаивал Зигфрид, — вот чертова семейка! И чего им неймется?.. У них атрофировано чувство доброжелательства…»[[599]](#footnote-600)

Вывороченные наизнанку души, болезненно расходившиеся страсти в спектакле Вахтангова принимали явно трагический оттенок. А. М. Горький был потрясен спектаклем Вахтангова, он плачет за кулисами и в беседе с журналистами находит в «обнаженных ранах» семьи Шольца настоящее искусство — «искусство протеста».

Так вахтанговская бескомпромиссность в изучении «системы» дает неожиданную трактовку идей Станиславского в сравнении с другими истолкованиями программы психологического реализма Сулержицким, Болеславским, Сушкевичем. Критик Сергей Глаголь утверждал, что «Праздник мира» — большой шаг вперед по сравнению с «Гибелью “Надежды”». Он считал, что там, в первом спектакле студии, все — во внешнем переживании, в словах и репликах. Здесь, в «Празднике мира», напротив, все в самих переживаниях, во внутреннем проникновении ими. «… Артисты юного театра дают образцы истинного перевоплощения. Смотря на них, трудно себе представить, что это переодетые и загримированные артисты, а не сам Шольц. Кажется, что никто и ничего не играет, а просто прошла перед глазами страничка жизни»[[600]](#footnote-601).

В «Сверчке на печи» по Ч. Диккенсу, спектакле, поставленном Б. М. Сушкевичем, была «масса теплоты» и страсти отсутствовали — как позже вспоминал сам постановщик этого спектакля. Там было «тепло все, теплые приятные люди… Жизнь сквозь замочную скважину…»[[601]](#footnote-602) Так Сушкевич, пользуясь выражением Мейерхольда, определяет атмосферу студии.

{311} В «Сверчке на печи» было все, что ненавидел в те годы Мейерхольд — отдыхательность, покой, уют.

Вахтангову тоже очень хотелось в то время ставить «теплые» спектакли. Во взглядах на нравственные задачи Первой студии у него не было решительно никаких расхождений ни с Сушкевичем, ни с Сулержицким. Начиная с репетиции, он преследовал те же цели, искал теплоту, доброту, улыбку. Но дальше, в творческой лихорадке его темперамент опрокидывался в режиссуру своими диссонансами, тревогой, острыми углами, и, в конце концов, в художественной практике он оказывался, как справедливо отметил П. А. Марков, «проницательнее Сулержицкого»[[602]](#footnote-603). По выражению Маркова, разное можно было увидеть, неосторожно подсмотрев в замочную скважину. И все дело в том, что именно видел зритель у Вахтангова, в какие духовные глубины вовлекал театр зрителя.

«Система» всецело оказывалась в зависимости от того, кто ее толковал и соответственно — как применял (известно, что публикаций ее положений, на которые можно было бы опереться, не было).

Вахтангов творил «по Станиславскому», избегал в актере Актера, в герое Героя. Убирал морализующего посредника между сценой и залом. С благословения Станиславского и Сулержицкого должна была возникнуть «четвертая стена», своего рода зона умолчания, когда перед зрителем открывается просто жизнь и сама говорит за себя.

Вахтангова смущают тесные рамки актерской, бесформенной режиссуры, и он пытается найти определение «собственно режиссуры», он записывает, что «искание самочувствия» — это актерское, но когда «намечается структура» — это уже «режиссерская сторона»[[603]](#footnote-604).

Показательно, что запись относится ко времени работы над «Потопом», наиболее режиссерски структурном из дореволюционных спектаклей Вахтангова.

Одним из главных в «Потопе» мотивов для Вахтангова является поиск людьми некоей братской общности.

Его воображением все более овладевает образ единства. Он вдохновенно лепит знаменитую мизансцену, когда делец и адвокат, бармен и проститутка, застигнутые несчастьем, берутся за руки, образуют цепь и тихо начинают петь, превращаясь в просто людей.

Вахтангов долго ищет это состояние «просто людей». Оказывается, это состояние, когда человека никто не видит. Вот он остался в комнате, приготавливается ко сну, раздевается, он один наедине со своими мыслями… В этом состоянии раскрепощения Вахтангов просит актеров играть «человеческие» сцены «Потопа». И сам настойчиво ищет средства, чтобы {312} создать атмосферу внезапно обнаружившейся душевной близости и теплоты. Возникает цепь товарищей, идущих по одной большой дороге. Все они сознают с грустью, что только несчастье соединило их руки. А за стенами бара с ревом обрушиваются потоки воды и возникает ощущение приближающейся смерти.

Вахтангов в «Потопе» добр. Однако мы не вполне оценим по достоинству это явление, если остановимся только на гуманистическом смысле постановки. В ней важна не только линия «доброты», линия, так сказать, Сулержицкого. Не менее важен в «Потопе» и, пожалуй, определяет его новаторское значение жестокий реализм Вахтангова в подходе к личности. Вахтангов «Потопом» как бы поверяет «теплоту» Сулержицкого в годы, когда все окружающее предстает в истинном свете. Идеальные концепции «семейного» театра, отражавшие мечту об отвлеченном добром обществе, в «Потопе» подсознательно вытесняются социальным трезвым ощущением реальности.

Репетируя с исполнителями, Вахтангов добивается жесткости в решении драматического конфликта. Многие исполнители «сопротивляются». Пытаются найти обычную «логику» в каждой из сцен. Об одном из таких споров между режиссером и исполнителями рассказала О. И. Пыжова[[604]](#footnote-605).

Вот диалог проститутки Лицци (ее играла в «Потопе» Пыжова) с бывшим любовником, по вине которого в свое время Лицци превратилась из актрисы в панельную девку:

Бир. Лицци…

Лицци. Что?

Бир. Подойди сюда. Мне надо кое-что сказать тебе.

Лицци. Что ты можешь мне сказать? Я все знаю.

Бир. Ты должна меня выслушать. Ведь это конец.

Лицци. Конец?

… Вахтангов просит актеров снять впечатление того, что между этими двумя людьми были какие-то особые взаимоотношения. Между ними уже ничего не может быть, никакого тепла, чувство выжжено.

Принимаясь репетировать тот же *диалог*, актеры вновь копаются во взаимоотношениях. Лицци обращается к Биру и в ее фразе «Что ты можешь мне сказать?» звучит скорбь, глубокая печаль.

Вахтангов недоволен.

— Если она еще может переживать, то вина Бира не так велика, — с железной логикой останавливает он «размягших» от добрых чувств исполнителей. — Лицци хочет разговаривать с Биром?

И Ольга Пыжова, исполнительница Лицци, задумывается.

— Мне не нужно говорить с Биром, не хочу.

— Правильно. Тогда пойми по-настоящему, что это значит — не желать говорить с человеком, которого любила. Вот это и будет страшно.

И вновь повторяется сцена, и вновь не удовлетворен Вахтангов.

— Суше, еще суше. Скажи: такая Лицци, какая она сейчас, способна любить?

И актриса приходит к выводу — ее Лицци уже не может полюбить.

— Вот это и есть самая ужасная вина Бира, — заключает Вахтангов, — он убил в ней человека и женщину.

{313} Так, в первых эпизодах спектакля, когда действующие лица постепенно сходятся к бару, Вахтангов добивается иссушающей атмосферы.

Чем жестче атмосфера первых эпизодов, тем разительней контраст, тем удивительней появление в этих людях, застигнутых приближением смерти, всего людского, доброго. В испепеленных делом людях появляются когда-то утраченные качества — вера, близость, любовь… Тут Вахтангова осеняет одно из его замечательных прозрений — он создает проницательную по смыслу мизансцену, чуть схваченную абрисом символа, глубокую по своим обобщениям. Замолкает тупо телеграф, угасает в баре свет, и беспокойно начинают метаться языки пламени на свечах. Сбившиеся в кучу посетители теперь оказываются одни, на краю гибели. Теперь они возвращаются к самим себе, но возвращаются трагически поздно, бездумно промотав в прошлом все свои лучшие качества. Спектакль именно в этом моменте обретает метафорическое значение. Людям нужно встретиться лицом к лицу со смертью, чтобы стать людьми, хотя бы в этот последний свой час. Трагический хоровод возникает под нехитрый и странный, как отмечали рецензенты, мотивчик негритянской песенки. Многие, кто описывал эту сцену, подыскивали слово, которое бы определило внутренний строй, найденный актерами сообща. Речь шла не об одном из актеров, а именно обо всех вместе. Один из критиков назвал это «общей игрой».

«… В общей игре особенно значительным кажется момент, когда люди перед надвигающейся смертью хотят заглушить ужас ее пением и образуют цепь, держась за руки. Эта цепь, в которой они хотят быть как можно крепче связанными друг с другом, точно ищут какой-то защиты в этой взаимной физической близости, и это странное, жуткое пение негритянской песенки, которым они хотят веселить себя и в котором так мало веселья и так много надрыва, — это оставляет сильное и волнующее впечатление»[[605]](#footnote-606).

Это волнует — это внезапное потепление лиц; в голосах появляется живое. И Лицци возвращается к любви, близость смерти заставляет какого-нибудь вконец измотанного клерка думать о вещах, прежде ничего не значивших для него, например, о том, что можно взяться за руки, почувствовать, что рядом есть люди.

Фрэзер, которого играл М. Чехов, первый догадывается, что происходит. Он обводит изменившимся взглядом испуганных людей.

«Я… как я… — дрожа от волнения, с трудом подбирает Фрэзер-Чехов слова, такие новые для него и для всех, кто заперт в баре, — понимаете… я… как я, по существу… против вас, Вир… тоже… по существу… никогда ничего не имел»[[606]](#footnote-607).

Печальный и трезвый спектакль. Цепь разрывается как только электростанция подает в бар свет — знак миновавшей опасности. И люди на глазах черствеют вновь, превращаются в производственные функции — в дельцов, адвокатов, барменов, проституток. Лавина смерти пощадила их, и вот человек пробуждается вновь как делец, начинается похмелье, обретается прежний, оболванивающий темп «больших гонок».

Деловой мир вновь принимает позу у барменской стойки, закуривает горьковатую сигару, натягивает холодную, циничную маску. И один из тех, кто в момент опасности говорил — «Мы все должны были бы образовать одну цепь»[[607]](#footnote-608), — теперь молчит…

Так было суждено и Лицци перенести еще одно умерщвление возникшей было вновь любви. Но вторичное потрясение уже не разрушает, не убивает в ней личность, а внезапно дает ей силу. Она уходила в этом спектакле, оглядев оставшихся в баре холодным и даже веселым взглядом, она поняла бесповоротно — все дрянь. Вахтангов выкинул последний длинный монолог Лицци, который ей положено было произнести по пьесе. {314} В спектакле она уходила безмолвно, а уходя, делала резкий «уличный» жест, и, подсвистнув, исчезала прочь.

Когда критика описывала финал, то чувствовалось, что ее поражает не только контрастная перемена в настроении, происшедшая в людях. Ведь их дважды заставили переродиться на глазах. Критику поражало нечто большее. Мелькнуло в одной из статей слово «неличное». Неличные страдания посещали героев.

Вахтангову удалось в «Потопе» постигнуть движение героев к неличному, для них новому. И это движение душ было показано не через «микроскоп», но через трагические контрасты.

По сюжету это «театр ужасов», полагал критик Сергей Яблоновский, люди заперлись в подвале и ждут смерти. Но артисты, по его мнению, внесли сюда жизнь, психологию, высшую простоту искусства…[[608]](#footnote-609)

… Режиссура Вахтангова складывалась на почве особых эстетических контактов актеров и зрителей. Вечная и бурная устремленность Вахтангова к общему, к среде, коллективу, желание действовать сообща с духовным братством людей, искать поддержку круга, искать единую цепь — эта человеческая устремленность отзывается одним из важных качеств его режиссуры — острым чувством зрительного зала.

Вахтангов вообще любил устанавливать «игровое» общение с людьми и в самой жизни. «Игровая жизнь» Вахтангова приводила в восторг Н. Н. Евреинова, автора серии «театр для себя»[[609]](#footnote-610). Однако объяснить ее некой изначальной театральностью, являющейся основным стимулом поступков человека, как это делал Евреинов, нельзя.

Вероятно, для Вахтангова, именно для него как для индивидуальности, «игра» оказывалась особым способом ориентации личности в мире. Таким способом он компенсировал и недостаток полученных знаний, и неумение изучать объект на протяжении долгого времени, и многие другие недостатки. Способом «игры» Вахтангов постоянно получал информацию о людях, обменивался с ними «настроениями», разрывал свою замкнутость, быстро и легко расширял круг внимания.

Он прорывался к залу и через «четвертую стену» Первой студии в «Празднике мира». Но то было «неосознанно». В 1916 году уже сознательно Вахтангов подчеркивает свой «зрительский компонент». В записях лекций, прочитанных им в 1916 году, мы читаем: у актера «есть потребность играть на публику». «Зритель, актер и автор составляют театр»[[610]](#footnote-611).

{315} «Чувство зрителя» усиливается в творчестве Вахтангова по мере активизации в нем режиссерского начала.

Зритель-время, зритель-народ становится с момента перелома всеопределяющим фактором для Вахтангова.

## 4

Исключительную способность Вахтангова проникать в актера отмечал Б. Е. Захава[[611]](#footnote-612). «На его занятиях, — писал М. Чехов, — “система” оживала… Педагогический гений Е. Б. Вахтангова творил в этом смысле чудеса. Вахтангов обладал необходимым для режиссера чувством актера»[[612]](#footnote-613).

Здесь, однако, следует уделить внимание собственной актерской практике Вахтангова.

Еще в Текльтоне из «Сверчка на печи» зрители замечали способ игры, выделявший Вахтангова-актера из ансамбля. Его исполнение отвергалось или принималось, но все сходились на том, что оно резко отлично от игры других актеров. Особое внимание на это обращает Мейерхольд, когда впервые видит Вахтангова в этой роли.

В образе «фабриканта игрушек» была найдена Вахтанговым жесткость марионетки. На полуслове, полудвижении неприятный человек замирал… а когда садился в кресло или вставал — зрители как будто слышали скрип, какой бывает при движении механических частей куклы.

Уже не говоря о школе «эксцентрической игры», актеры психологического «направления», такие, как М. А. Чехов или позже Н. М. Хмелев в «Дядюшкином сне», в «Анне Карениной», — впоследствии станут часто прибегать к выразительным средствам из «театра марионеток» для характеристики своих персонажей.

Начиная с Текльтона о Вахтангове слагаются легенды как об актере, обладавшем особого рода внутренним перевоплощением. «Готовясь к репетиции, Вахтангов все щурил то один, то другой глаз, спрашивал: “Посмотри и скажи: какой глаз у меня злее?” И потом так и открывал глаза поочередно: то “злой”, то “добрый”. Как в сказке. И верилось — вот это Текльтон-злодей, а это он уже превратился в хорошего, раскаявшегося»[[613]](#footnote-614).

В композиции роли также были свои неожиданности. Она строилась на внезапности перехода от Текльтона-злодея к Текльтону-доброму. Быстрота и неподготовленность перехода как раз и убеждали в возможности такой перемены.

{316} В Текльтоне и Фрэзере из «Потопа» складывается окончательно Вахтангов-актер, черты которого имеют прямое отношение к Вахтангову-режиссеру.

Вахтангова-актера сопоставляли с Э. Поссартом, немецким актером, всегда тщательно разрабатывавшим рисунок роли и обладавшим высокой техникой. С Поссартом Вахтангова-актера роднит насыщенность игры. «В ней у Вахтангова много огня и темперамента, но он не прорывается наружу даже в сильнейших местах, он затаен, скрыт, и это чувствуется в мельчайших деталях жеста и мимики»[[614]](#footnote-615).

Для Вахтангова-актера форма имеет особое значение.

Для Вахтангова-режиссера, пожалуй, впервые также важное значение форма приобретает во время работы над «Потопом».

Режиссура Вахтангова не была односторонне педагогическим даром. «Проникновение» в актера складывалось одновременно из умения педагога-режиссера войти в актерскую душу и умения режиссера-постановщика острой режиссерской формой «выманить» актерскую душу из своей «скорлупы» вовне.

Вахтангов тянулся к актеру как к «единокровному» брату, полагая, что только актер и режиссер могут говорить на одном языке — языке сценических образов, профессиональном языке, недоступном другим. Того же мнения придерживался М. Чехов, утверждая, что на репетициях актеры и режиссеры не должны заниматься «бесполезными» разговорами, но должны уметь перебрасываться образами. Когда-нибудь, утверждал Чехов, актеры поймут, что муки и терзания, связанные с их профессией, происходят в большинстве случаев от их нехудожественных методов при разработке художественных произведений. Так Вахтангов и Чехов заглядывали далеко в будущее «системы», предощущая тот ее этап, когда на повестку дня встанет вопрос о «действенном анализе» произведения.

Хорошо чувствуя общность языка режиссера и актера, Вахтангов вместе с тем не хотел заспециализировать, зашифровать их взаимоотношения, отграничить от мира рамками какой-то особой касты.

Прочная режиссерско-актерская связь была для Вахтангова залогом человечности, нерасторжимости интеллекта и чувства в театре, философски-социального и личностно-интимного.

Поиск Вахтанговым актерско-режиссерского синтеза может быть проиллюстрирован на его взаимоотношениях с М. А. Чеховым. В момент общения между ними, в характере их общения, формировалась режиссура Вахтангова. Еще {317} в предреволюционные годы он внимательно наблюдал за Чеховым. Одно из свойств Чехова — способность создавать в себе удивительный «театральный мир»… Но Вахтангова увлекает еще и то, что Чехов легко поддается на выманивание во вне, когда Вахтангову удается придумать соблазнительный «манок». И Вахтангов заставляет Чехова то и дело выходить из замкнутого состояния, высвобождаться для легкого, игрового общения с партнерами.

Общение между Чеховым и Вахтанговым — это и сценическое, творческое и одновременно мировоззренческое общение двух личностей. Это и борьба противоположностей. Вахтангов отдает все внутриличностное, актерское — Чехову, и в этой альтруистической потребности обнаруживается режиссерская жажда связать или противопоставить разные системы мышления, объединить их в новый круг, нащупать иное духовное измерение…

Если присмотреться к тому же творческому союзу Вахтангов — Чехов, можно заметить и негласное распределение «духовных обязанностей». Чехов, сверстник Вахтангова, сразу признает старшинство Вахтангова, его учительскую роль по отношению к себе. Чрезмерно подверженный игре фантазии, Чехов после бурных импровизаций на сцене уже заранее кричит Вахтангову, входящему к нему в антракте: «Я не виноват, ты сам понимаешь — апперцепция!» «Что такое апперцепция, — рассказывает М. О. Кнебель, — никто толком не понимал, но слово это приводило Чехова в восторг, он любил “научные” слова. Этим словом он как магическим знаком оборонялся от Вахтангова, который упрекал его за излишнюю вольность импровизаций, иногда сбивающую с толку партнера»[[615]](#footnote-616).

Вахтангова раздражает известный эгоцентризм Чехова. Его самопогружения. Их отношения не раз и не два бывают в состоянии «натянутых». И тут дело, конечно, не в сознательно «антропософском» уклоне интересов Чехова. Многозначительные намеки на злодейскую роль «теософии» в творчестве Чехова, встречающиеся в театральной литературе, не имеют под собой серьезных оснований. Мешала его работе болезнь, которая временами усиливалась…

Вероятно, именно неестественность философских занятий Чехова вызывала противодействие со стороны Вахтангова. Чехов читает Шопенгауэра, покупает черную таксу и начинает, по его собственному выражению, «пижонить». И вот тут-то возникает знаменитая «игра в обезьяну», мимо которой теперь не проходит ни один пишущий о Вахтангове или Чехове.

Режиссерская роль Вахтангова по отношению к Чехову проявляется в том, что Вахтангов вынуждает Чехова все чаще {318} покидать нажитый «круг сосредоточенности», тем самым избавляя Чехова от неразрешимых внутренних противоречий. Он и охлаждает Чехова целительной иронией. Чехов увлечен творчеством «внутри себя». Вахтангов зовет его творить и вне себя, как это определял для себя сам Чехов в своей книге «Путь актера».

Смысл их взаимоотношений сводится к тому, что Вахтангов постоянно искал «новых предлагаемых обстоятельств», постоянно обусловливал путь Чехова эпохой, новыми театральными задачами, новыми социальными мотивами, Вахтангов — режиссировал.

## 5

В первых же режиссерских опытах Вахтангова обозначились его непростые взаимоотношения с авторами.

Прежде всего — что ставил Вахтангов?

Он соглашается принять к постановке в Студенческой студии подражательное произведение Б. К. Зайцева «Усадьба Ланиных», написанное «под Чехова». Это было уже ясно не только современникам Вахтангова, но и ему самому. «Праздник мира» — ранняя, не лучшая пьеса Г. Гауптмана. «Тяжелой и нудной» назвал ее Станиславский. «Потоп» — это «хорошо сделанная» пьеса на модную тему «ужаса», довольно схематичная. Станиславский в 1908 году делит репертуар Художественного театра на четыре разряда по нисходящей — «Потоп» он относит к последнему. Пьеса, на его взгляд, недостойна Художественного театра, но «интересна, занимательна по сюжету»[[616]](#footnote-617). «Потоп» попал к Вахтангову случайно, в 1910 году пьеса была подарена ему Н. В. Петровым с шуточной надписью: «… Если поставишь ее, то я убежден, войдешь в историю русского театра».

Когда значительно увял интерес к Метерлинку, только тогда Вахтангов взялся ставить «Чудо святого Антония».

В дневниках Вахтангова и его письмах нет пренебрежительных высказываний о роли драматурга, напротив, он рассыпает восторженные замечания об авторах. Вот Гоголь. Первая роль в жизни Вахтангова — Агафья Тихоновна, сыгранная в гимназическом владикавказском спектакле. Вахтангов, по многочисленным отзывам, чувствовал этого автора необыкновенно.

Трудно назвать драматурга-классика, которым бы не восхищался Вахтангов на разных этапах своего творчества.

А. Н. Островский. Сначала Вахтангов не понимает его, откровенно в этом признаваясь. А позже уже предчувствует «новую форму» и для Островского. Увлекательно описывает, {319} как можно поставить «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого. Несколько раз принимается спорить о том, как ставить Л. Н. Андреева.

Готовится к постановке «Жизни Человека». Собирается по совету Мейерхольда поставить «Смерть Тарелкина» в Первой студии. В Первой же студии ведет режиссерскую работу совместно с Б. М. Сушкевичем над интермедиями Сервантеса, одновременно репетируя роль Рольдано в «Двух болтунах».

«Автор» живет в режиссере многие годы, разрастается «свободной концепцией» в фантазии художника и вырывается внезапно через «преодоление» режиссером другого автора, из иной эпохи.

Замечательный талант Вахтангова позволил ему вольно обращаться с пьесой благодаря «чувству современности» режиссера. Такое право большим художникам обычно дает какой-либо переломный момент в истории общества, как это было в ту пору.

Социальный диапазон героя Первой студии колеблется от доброго маленького, человеколюбивого до несколько раздраженного, нервически-тревожного «среднего» интеллигента. Идеи героя этого диапазона были уместны и приносили нравственное очищение зрительному залу в 1913 – 1916 годы.

У Вахтангова в спектаклях не раз идеи Первой студии пугали неожиданными оттенками. Это было в его режиссерской практике, но сами взгляды Вахтангова целиком совпадали с нравственной программой Первой студии. Верный ей, Вахтангов приступил к репетициям «Чуда святого Антония» (первая редакция).

Сам М. Метерлинк, автор пьесы, в описании Вахтангова предстает мудрым, человеколюбивым героем из Первой студии. Для Вахтангова в первой редакции «Чуда» гораздо важнее мир, душевный покой человека, его улыбка, его сердечная теплота. А вся необычная ситуация со святым — только щекочущий нервы эпизод, слабый намек на то, что рядом с обычными делами существует и иной мир беспокойств и чрезвычайностей. Однако этот слабый намек, этот едва забрезживший, тревожный свет, снимается добродушным юмором все того же «среднего» человеколюбивого героя.

Если бы эту концепцию кто-то из актеров нарушил подчеркиванием буржуазности «гостей Метерлинка» или чрезмерно обнаружил бы необычность происходящего, то мир, с таким трудом созданный посреди «ужасной эпохи», разрушился бы. Вот почему заострение Вахтангову казалось «ужасным» в этом спектакле. Полутона, улыбки и гармония чувств здесь играли серьезную идеологическую роль. На взгляд Вахтангова, это было единственное решение «Чуда» в ту пору.

Вместе с тем Вахтангов мучается противоречиями.

Состояние среднего человека, с его приглушенными ощущениями внешнего мира, с его идеологией сверчка, поисками {320} блаженного умиротворения, все чаще кажутся Вахтангову несовременными и даже чуждыми его собственной натуре.

В той среде, с которой сроднился Вахтангов, тоже неспокойно, противоречиво, появляются какие-то новые веяния. Многие ощущают нечто, им «что-то чудится», — так записывает Вахтангов в своем дневнике. Вполне определенно передает это же самое настроение К. А. Марджанов в письме к сыну от 9 августа 1917 года. «Мне уже сорок шестой год [а Вахтангову было тридцать четыре. — *Ю. С.‑Н*.], и во всю мою жизнь, идущую страшными и странными скачками, у меня бывали этапы, на которых я останавливался, как-то задумывался перед тем, как сделать новый прыжок вверх, вниз или в сторону. Мне кажется, что и сейчас я перед таким этапом. В душе моей какая-то тишина — как бывает в природе перед сильной грозой — жду и сам от себя, что вот‑вот должно свершиться что-то»[[617]](#footnote-618).

А 14 апреля 1916 года Вахтангов делает свою, можно сказать, историческую запись:

У нас в театре, в Студии и среди моих учеников чувствуется потребность в возвышенном, чувствуется неудовлетворение «бытовым» спектаклем, хотя бы и направленным к добру.

Быть может, это первый шаг к «романтизму», к повороту.

И мне тоже что-то чудится.

Какой-то праздник чувств, отраженных на душевной области возвышенного (какого?), а не на добрых, так сказать, христианских чувствах.

Надо подняться над землей хоть на пол-аршина. Пока[[618]](#footnote-619).

… 10 апреля 1917 года Вахтангов знакомится с А. А. Блоком. Углубляется интерес Вахтангова к условному театру, к исканиям Мейерхольда. Еще в 1912 году Товарищество актеров в Териоках, возглавленное Мейерхольдом, он называет в дневнике «Театром Блока» (Мейерхольд — сама фамилия его еще «не звучит» для Вахтангова). Его приглашают режиссировать в «театр Блока». Он равнодушно отказывается. В 1914 году он уже восторженно отзывается о «Блоковском спектакле» («Балаганчик» и «Незнакомка») в постановке Мейерхольда.

Вместе с тем, было бы ошибкой считать, что Вахтангов двигался от «системы» в сторону условного театра. Вахтангов внутренне свободен от авторитетов Мейерхольда или Таирова. К своему поэтическому театру Вахтангов шел не отступая «от системы». Он развивает ее по-своему, акцентируя и интонируя в угодном для своего театра духе.

Вахтанговская попытка заглянуть в будущее «системы» оказывалась очень важной и своевременной. Исторической заслугой Вахтангова в дореволюционный период является то, что он побуждал Станиславского к пересмотру некоторых моментов своей теории.

{321} В «системе» тех лет элементы расслаивались на внутренние и внешние, «душевные» и «телесные». Вахтангов стремился постигнуть их связь, их нерасторжимость.

У Вахтангова яркая форма, обнаруживаемая уже в «Потопе», в первой редакции «Чуда…», репетиции которого начинаются до революции, вся пропитывается метафорическим смыслом, она не просто выражение, но резко подчеркнутое отношение к изображенному на сцене.

«Фантастический реализм» Вахтангова — известный акт развития «системы», ее конкретно-историческая стадия, ее практическое распространение на области, далекие Художественному театру. Вахтангов и полемизирует с «системой», и утверждает ее, своеобразно интерпретируя.

Поиски лирического или гротескного самовыражения личности художника сближают его с Мейерхольдом. Но в своих программных «Двух беседах с учениками» он, неуверенно называя «Балаганчик» у Мейерхольда тоже «фантастическим реализмом», тут же ревниво отбирает это определение обратно. Ведь в «Балаганчике» «актеры не играли актеров, а в этом вся штука…»[[619]](#footnote-620).

Вахтангов отделял себя от Мейерхольда.

Для Мейерхольда в «Чуде святого Антония» было интересно искать загадочность Антония. Мейерхольд говорил Вахтангову, что своим любимым актерским амплуа он считает амплуа неизвестного[[620]](#footnote-621).

В представлении же Вахтангова Антоний приходит с грязными босыми ногами, несчастный, с соломой в волосах. И никакого ореола над головой. У Вахтангова в святом Антонии узнается и обычный, очень добрый, наивно простоватый старик.

Вахтангов отделен от Мейерхольда по границе, проходящей через сферу взаимоотношений с актером. Он по-своему видел непростые связи между актером и образом, пытался выделить в актере «отношение» к образу, понимая это «отношение» аналогично тому, как позже трактовали эффект отчуждения. Вахтангов искал тоже отчуждения образа, стараясь в самом исполнителе выделить «внутреннего зрителя».

Вахтангов увидел и в режиссерском искусстве полномочное представительство от «внутреннего зрителя».

Самобытное искусство Вахтангова взросло в предреволюционные годы и взросло на почве «правды чувств». Ведь «правда, — убежденно заявлял он, — должна быть и в театре Мейерхольда и в театре Станиславского»[[621]](#footnote-622).

# [А](#_b01)[Б](#_b02)[В](#_b03)[Г](#_b04)[Д](#_b05)[Е](#_b06)[Ж](#_b07)[З](#_b08)[И](#_b09)[К](#_b11)[Л](#_b12)[М](#_b13)[Н](#_b14)[О](#_b15)[П](#_b16)[Р](#_b17)[С](#_b18)[Т](#_b19)[У](#_b20)[Ф](#_b21)[Х](#_b22)[Ц](#_b23)[Ч](#_b24)[Ш](#_b25)[Э](#_b30)[Ю](#_b31)[Я](#_b32)**{****322}**

# Указатель репертуара

«Авдотьина жизнь» С. А. Найденова [276](#_page276)

«Адриенна Лекуврер» О.‑Э. Скриба и Э. Легуве [264](#_page264)

«Анатэма» Л. Н. Андреева [131](#_page131), [228](#_page228)

«Андромаха» П. А. Катенина [20](#_page020), [21](#_page021)

«Анна Каренина» Л. Н. Толстого, инсц. Вл. И. Немировича-Данченко и В. Г. Сахновского [315](#_page315)

«Антигона» Софокла [61](#_page061), [278](#_page278)

«Арлезианка» А. Доде [285](#_page285)

«Балаганчик» А. А. Блока [5](#_page005), [117](#_page117), [125](#_page125), [158](#_page158), [169](#_page169) – [173](#_page173), [183](#_page183), [242](#_page242), [320](#_page320), [321](#_page321)

«Беатриса» — см. [«Сестра Беатриса»](#_Tosh0004060)

«Бесовское действо» А. М. Ремизова [184](#_page184)

«Бесы» — см. [«Николай Ставрогин»](#_Tosh0004061)

«Благовещение» П. Клоделя [264](#_page264)

«Благодетели человечества» Ф. Филиппи [304](#_page304), [305](#_page305)

«Больные люди» Г. Гауптмана [296](#_page296), [305](#_page305), [306](#_page306)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [43](#_page043), [131](#_page131), [182](#_page182)

«Бранд» Г. Ибсена [115](#_page115), [131](#_page131)

«Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, инсц. Вл. И. Немировича-Данченко [131](#_page131) – [134](#_page134), [210](#_page210), [281](#_page281)

«Буря» У. Шекспира [192](#_page192), [222](#_page222)

«Варвары» М. Горького [276](#_page276)

«Ведьма» А. П. Чехова, инсц. [300](#_page300)

«Веер» К. Гольдони [249](#_page249), [251](#_page251), [266](#_page266)

«Венецианский купец» У. Шекспира [61](#_page061), [66](#_page066), [144](#_page144)

«Вильгельм Телль» Ф. Шиллера [108](#_page108)

«Виндзорские проказницы» У. Шекспира [182](#_page182), [242](#_page242)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [67](#_page067), [87](#_page087), [88](#_page088), [94](#_page094), [115](#_page115) – [118](#_page118), [146](#_page146), [151](#_page151), [152](#_page152), [276](#_page276)

«Власть тьмы, или Коготок увяз — всей птичке пропасть» Л. Н. Толстого [69](#_page069), [118](#_page118), [276](#_page276)

«Воевода» («Сон на Волге») А. Н. Островского [36](#_page036)

«Гадибук» С. Ан‑ского [290](#_page290)

«Гамлет» У. Шекспира [127](#_page127) – [129](#_page129), [140](#_page140), [225](#_page225), [262](#_page262), [281](#_page281)

«Ганнеле» Г. Гауптмана [61](#_page061), [62](#_page062), [71](#_page071), [277](#_page277)

«Гедда Габлер» Г. Ибсена [103](#_page103), [112](#_page112), [158](#_page158), [164](#_page164) – [166](#_page166), [169](#_page169), [170](#_page170)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса [299](#_page299), [307](#_page307), [310](#_page310)

«Гимн Рождеству» Ч. Диккенса, инсц. Ф. Ф. Комиссаржевского [218](#_page218)

«Голубой ковер» Л. Н. Столицы [259](#_page259)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [35](#_page035), [44](#_page044), [56](#_page056), [130](#_page130)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [194](#_page194)

«Грешки юности» А. Б. Февральского и Ж. Сильвы [287](#_page287)

«Гроза» А. Н. Островского [194](#_page194), [196](#_page196)

«Гугеноты» Дж. Мейербера [108](#_page108)

«Дачники» М. Горького [275](#_page275), [276](#_page276), [297](#_page297), [303](#_page303), [304](#_page304)

{323} «Два болтуна» М. Сервантеса [319](#_page319)

«Два мира» Т. Гедберга [249](#_page249)

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира [124](#_page124)

«Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь» А. А. Шаховского [23](#_page023)

«День и ночь» Ш. Лекока [250](#_page250)

«Дмитрий Донской» В. А. Озерова [10](#_page010), [192](#_page192), [215](#_page215), [219](#_page219)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [70](#_page070), [103](#_page103), [106](#_page106), [107](#_page107), [109](#_page109)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [169](#_page169), [190](#_page190), [230](#_page230), [268](#_page268)

«Драма жизни» К. Гамсуна [76](#_page076), [115](#_page115), [117](#_page117), [125](#_page125), [126](#_page126)

«Другая» Г. Бара [183](#_page183)

«Духов день в Толедо» М. А. Кузмина [249](#_page249)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [75](#_page075), [88](#_page088), [90](#_page090), [91](#_page091), [93](#_page093), [94](#_page094), [96](#_page096), [98](#_page098), [102](#_page102), [117](#_page117), [149](#_page149), [225](#_page225), [273](#_page273), [276](#_page276)

«Дядюшкин сон» Ф. М. Достоевского [315](#_page315)

«Елена Прекрасная» Ж. Оффенбаха [285](#_page285)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [32](#_page032)

«Женитьба Фигаро» («Безумный день, или Женитьба Фигаро») П.‑О. Бомарше [192](#_page192), [222](#_page222), [249](#_page249) – [251](#_page251), [266](#_page266)

«Желтая кофта» Г. Бенримо и Д. Хазлтона [229](#_page229), [230](#_page230), [245](#_page245), [285](#_page285)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [123](#_page123), [131](#_page131), [292](#_page292)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [116](#_page116), [125](#_page125), [126](#_page126), [183](#_page183), [277](#_page277), [278](#_page278), [319](#_page319)

«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока [250](#_page250)

«Заира» Вольтера [20](#_page020)

«Затишье» («На хуторе») П. П. Гнедича [55](#_page055)

«Зеленый попугай» А. Шницлера [264](#_page264)

«Иванов» А. П. Чехова [56](#_page056), [79](#_page079), [276](#_page276)

«Игроки» Н. В. Гоголя [34](#_page034)

«Идиот» Ф. М. Достоевского, инсц. В. А. Крылова и С. Сутугина; инсц. Ф. Ф. Комиссаржевского [10](#_page010), [192](#_page192), [210](#_page210) – [212](#_page212), [214](#_page214)

«Извозчик Геншель» Г. Гауптмана [70](#_page070), [72](#_page072)

«Изнанка жизни» Х. Бенавенте [228](#_page228)

«Ипполит» Еврипида [278](#_page278)

«Казнь» Г. Г. Ге [290](#_page290), [304](#_page304), [305](#_page305)

«Каин» Дж. Г. Байрона [131](#_page131)

«Калики перехожие» В. М. Волькенштейна [123](#_page123)

«Каменный гость» А. С. Пушкина [111](#_page111)

«Князь Игорь» А. П. Бородина [192](#_page192)

«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена [131](#_page131)

«Колдунья» Е. Н. Чирикова [277](#_page277) – [279](#_page279)

«Королева Мая» Х.‑В. Глюка [184](#_page184)

«Король Арлекин» Р. Лотара [264](#_page264) – [266](#_page266), [270](#_page270)

«Король Лир» У. Шекспира [128](#_page128)

«Лекарь поневоле» Ж.‑Б. Мольера [192](#_page192), [197](#_page197), [198](#_page198)

«Лизистрата» («Лисистрата») Аристофана [192](#_page192), [218](#_page218), [221](#_page221)

«Любовная почта» А. А. Шаховского [23](#_page023)

«Мария Ивановна» Е. Н. Чирикова [276](#_page276)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера [37](#_page037)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [169](#_page169)

«Медведь» А. П. Чехова [139](#_page139)

«Мелкий бес» Ф. Сологуба, инсц. [278](#_page278)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [123](#_page123), [126](#_page126)

«Мещане» М. Горького [66](#_page066), [113](#_page113), [276](#_page276)

«Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера [192](#_page192), [197](#_page197), [198](#_page198)

«Miserere» С. С. Юшкевича [281](#_page281)

{324} «Много шуму из ничего» У. Шекспира [64](#_page064)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [194](#_page194)

«На дне» М. Горького [68](#_page068), [113](#_page113), [276](#_page276)

«Насморк души» К. А. Марджанова [287](#_page287)

«На хуторе» — см. [«Затишье»](#_Tosh0004062)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского [10](#_page010), [192](#_page192), [194](#_page194), [196](#_page196), [200](#_page200)

«Незнакомка» А. А. Блока [320](#_page320)

«Непрошенная» М. Метерлинка [126](#_page126)

«Николай Ставрогин» («Бесы») Ф. М. Достоевского, инсц. Вл. И. Немировича-Данченко [210](#_page210), [214](#_page214)

«Нора» Г. Ибсена [78](#_page078)

«Ню» О. Дымова [277](#_page277), [278](#_page278)

«Обмен» П. Клоделя [264](#_page264)

«Овечий источник» Лопе де Вега [287](#_page287), [288](#_page288)

«Одинокие» Г. Гауптмана [142](#_page142)

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера [45](#_page045)

«Отелло» У. Шекспира [64](#_page064), [71](#_page071)

«Пан» Ш. ван Лерберга [218](#_page218)

«Педагоги» О. Эрнста [305](#_page305)

«Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка [184](#_page184)

«Пер Гюнт» Г. Ибсена [281](#_page281), [282](#_page282)

«Песнь судьбы» А. А. Блока [116](#_page116)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [319](#_page319)

«Победа смерти» Ф. Сологуба [183](#_page183)

«Поздняя любовь» А. Н. Островского [41](#_page041)

«Покрывало Пьеретты» А. Шницлера [229](#_page229), [230](#_page230), [245](#_page245), [251](#_page251) – [253](#_page253), [285](#_page285)

«Поликсена» В. А. Озерова [19](#_page019)

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [61](#_page061), [64](#_page064), [72](#_page072), [277](#_page277)

«Потоп» Ю.‑Х. Бергера [290](#_page290), [301](#_page301), [305](#_page305), [311](#_page311) – [314](#_page314), [316](#_page316), [318](#_page318), [321](#_page321)

«Похищение из гарема» В.‑А. Моцарта [222](#_page222)

«Праздник мира» Г. Гауптмана [130](#_page130), [290](#_page290), [294](#_page294), [299](#_page299), [305](#_page305) – [307](#_page307), [309](#_page309), [310](#_page310), [314](#_page314), [318](#_page318)

«Праматерь» Ф. Грильпарцера [184](#_page184), [185](#_page185)

«Привидения» Г. Ибсена [159](#_page159)

«Принцесса Брамбилла» Э.‑Т.‑А. Гофмана, инсц. Л. В. Красовского [243](#_page243), [250](#_page250), [264](#_page264), [270](#_page270)

«Принцесса Мален» М. Метерлинка [277](#_page277), [278](#_page278)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [197](#_page197) – [199](#_page199), [296](#_page296)

«Провинциалка» И. С. Тургенева [122](#_page122)

«Прометей» («Прометей прикованный») Эсхила [131](#_page131)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [30](#_page030), [33](#_page033) – [35](#_page035)

«Ричард II» У. Шекспира [30](#_page030)

«Роза и Крест» А. А. Блока [117](#_page117)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена [131](#_page131)

«Русская свадьба» П. П. Сухонина [48](#_page048)

«Сакунтала» Калидасы [11](#_page011), [245](#_page245) – [249](#_page249), [251](#_page251), [256](#_page256), [258](#_page258), [259](#_page259), [266](#_page266)

«Саломея» О. Уайльда [11](#_page011), [259](#_page259) – [263](#_page263), [265](#_page265), [266](#_page266), [269](#_page269), [270](#_page270)

«Сверчок на печи» Ч. Диккенса, инсц. Б. М. Сушкевича [290](#_page290), [305](#_page305), [310](#_page310), [311](#_page311), [315](#_page315)

«Свои люди — сочтемся!» А. Н. Островского [55](#_page055)

«Сердце не камень» А. Н. Островского [194](#_page194)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка [165](#_page165), [167](#_page167), [169](#_page169), [170](#_page170), [190](#_page190)

«Сильные и слабые» Н. И. Тимковского [304](#_page304)

«Синяя птица» М. Метерлинка [116](#_page116), [126](#_page126), [295](#_page295)

«Сирано де Бержерак» Э. Ростана [242](#_page242), [249](#_page249), [251](#_page251)

{325} «Сирокко» Л. А. Половинкина [250](#_page250)

«Сказка об Иване-дураке и его братьях» Л. Н. Толстого, инсц М. А. Чехова [301](#_page301)

«Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха [222](#_page222)

«Скверный анекдот» Ф. М. Достоевского, инсц. Ф. Ф. Комиссаржевского и В. Г. Сахновского [10](#_page010), [192](#_page192), [210](#_page210), [212](#_page212) – [214](#_page214)

«Скупой» Ж.‑Б. Мольера [55](#_page055)

«Слепые» М. Метерлинка [126](#_page126)

«Слезы» А. С. Вознесенского [282](#_page282) – [285](#_page285)

«Слуга двух господ» К. Гольдони [251](#_page251)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [42](#_page042), [48](#_page048), [66](#_page066)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [319](#_page319)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка [155](#_page155), [167](#_page167)

«Снегурочка» А. Н. Островского [43](#_page043), [46](#_page046), [112](#_page112)

«Соломенная шляпка» Э. Лабиша [259](#_page259)

«Сорочинская ярмарка» Н. В. Гоголя, инсц. [285](#_page285)

«Строитель Сольнес» Г. Ибсена [158](#_page158)

«Там, внутри» М. Метерлинка [126](#_page126)

«Торжествующая Минерва» Ф. Г. Волкова [14](#_page014)

«Три сестры» А. П. Чехова [86](#_page086), [91](#_page091), [93](#_page093), [94](#_page094), [98](#_page098), [99](#_page099), [276](#_page276), [298](#_page298)

«Три смерти» А. Н. Майкова [305](#_page305)

«У врат царства» К. Гамсуна [274](#_page274), [281](#_page281), [282](#_page282)

«У жизни в лапах» К. Гамсуна [183](#_page183)

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова [64](#_page064), [71](#_page071)

«Усадьба Ланиных» Б. К. Зайцева [301](#_page301), [304](#_page304)

«Фамира Кифаред» И. Ф. Анненского [11](#_page011), [242](#_page242), [243](#_page243), [253](#_page253) – [263](#_page263), [265](#_page265) – [267](#_page267), [318](#_page318)

«Фауст» И.‑В. Гете, инсц. [10](#_page010), [192](#_page192), [200](#_page200), [202](#_page202), [203](#_page203), [209](#_page209), [212](#_page212), [219](#_page219)

«Федра» Ж. Расина [263](#_page263)

«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони [183](#_page183), [184](#_page184), [295](#_page295)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [18](#_page018), [61](#_page061), [63](#_page063) – [66](#_page066), [69](#_page069), [72](#_page072), [74](#_page074), [76](#_page076), [77](#_page077), [86](#_page086), [143](#_page143), [147](#_page147), [154](#_page154), [155](#_page155), [276](#_page276)

«Царь Эдип» Софокла [282](#_page282)

«Цезарь и Клеопатра» Дж. Б. Шоу [190](#_page190)

«Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко [78](#_page078)

«Чайка» А. П. Чехова [72](#_page072), [77](#_page077) – [83](#_page083), [85](#_page085) – [89](#_page089), [91](#_page091), [93](#_page093), [96](#_page096), [99](#_page099), [117](#_page117), [139](#_page139), [140](#_page140), [142](#_page142), [143](#_page143), [145](#_page145), [148](#_page148), [149](#_page149), [226](#_page226)

«Черные маски» Л. Н. Андреева [184](#_page184), [277](#_page277), [278](#_page278)

«Чудо святого Антония» М. Метерлинка [174](#_page174), [318](#_page318), [319](#_page319), [321](#_page321)

«Шейлок» — см. [«Венецианский купец»](#_Tosh0004063)

«Шарф Коломбины» А. Шницлера [169](#_page169)

«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана [154](#_page154), [277](#_page277) – [279](#_page279)

«Эрос и Психея» Ю. Жулавского [225](#_page225)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [63](#_page063), [67](#_page067), [70](#_page070), [118](#_page118), [127](#_page127)

«Ящик с игрушками» К. Дебюсси [264](#_page264), [266](#_page266)

# **{****326}** 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)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Аверкиев Д. В. [59](#_page059)

Аграмов М. В. [56](#_page056)

Азов Влад. (Ашкинази В. А.) [174](#_page174)

Айхенвальд Ю. И. [113](#_page113), [114](#_page114), [220](#_page220)

Акимов А. Ф. [33](#_page033)

Акимов Н. П. [59](#_page059)

Аксаков С. Т. [22](#_page022), [23](#_page023), [32](#_page032), [33](#_page033)

Александрович Ю. (Потеряхин А. Н.) [187](#_page187), [188](#_page188)

Алексеев С. П. [209](#_page209)

Алперс Б. В. [33](#_page033)

Амфитеатров А. В. (псевд. Old Gentleman) [71](#_page071), [114](#_page114)

Андреев Л. Н. (псевд. Джемс Линч) [73](#_page073), [93](#_page093), [95](#_page095), [115](#_page115), [116](#_page116), [126](#_page126), [131](#_page131), [180](#_page180), [183](#_page183), [184](#_page184), [275](#_page275), [277](#_page277), [278](#_page278), [319](#_page319)

Андреев-Бурлак В. В. [55](#_page055), [56](#_page056)

Андреевский С. А. [90](#_page090)

Андрияшев А. Ф. [278](#_page278)

Анненков П. В. [33](#_page033)

Анненков Ю. П. [213](#_page213)

Анненский И. Ф. [253](#_page253) – [255](#_page255), [257](#_page257), [258](#_page258)

Антокольский П. Г. [303](#_page303)

Антуан А. [13](#_page013)

Анчар (Боцяновский В. Ф.) [307](#_page307)

Аполлонский Р. Б. [212](#_page212)

Аппиа А. [257](#_page257)

Арапов А. А. [202](#_page202)

Арапов П. Н. [29](#_page029)

Арбатов (Архипов) Н. Н. [184](#_page184)

Аристофан [192](#_page192), [218](#_page218), [221](#_page221), [222](#_page222)

Аскольд [235](#_page235)

Асланов Н. П. [211](#_page211)

Ашкинази З. [247](#_page247), [248](#_page248)

Ашмарин В. (Ахрамович В. Ф.) [222](#_page222)

Бабанова М. И. [209](#_page209)

Багратион Сергеевич — см. [Вахтангов Б. С.](#_Tosh0004064)

Баженов А. Н. [41](#_page041)

Байрон Дж. Г. [131](#_page131), [225](#_page225)

Байцурова Н. М. — см. [Вахтангова Н. М.](#_Tosh0004065)

Бальмонт К. Д. [243](#_page243), [245](#_page245), [253](#_page253), [260](#_page260)

Балтрушайтис Ю. К. [253](#_page253)

Бар Г. [183](#_page183)

Барсов П. Е. [27](#_page027), [28](#_page028)

Барсова В. В. [209](#_page209)

Батюшков Ф. Д. [114](#_page114)

Белинский В. Г. [30](#_page030), [31](#_page031), [119](#_page119)

Белый А. (Бугаев Б. Н.) [119](#_page119), [174](#_page174), [192](#_page192)

Беляев Ю. Д. [92](#_page092), [174](#_page174)

Бенавенте‑и‑Мартинес Х. [228](#_page228)

Бенуа А. Н. [11](#_page011), [130](#_page130), [251](#_page251), [268](#_page268)

Бергер Г. [313](#_page313), [314](#_page314)

Бергсон А. [206](#_page206), [207](#_page207), [238](#_page238)

Бердяев Н. А. [188](#_page188), [238](#_page238) – [241](#_page241)

Берковский Н. Я. [139](#_page139)

Берсенев (Павлищев) И. Н. [283](#_page283)

Бескин Э. М. [198](#_page198), [261](#_page261), [265](#_page265), [278](#_page278)

Бёклин А. [279](#_page279)

Бердслей О. [251](#_page251)

Бибиков В. И. [15](#_page015)

Билибин В. В. [279](#_page279)

Билье [16](#_page016)

Бирман С. Г. [123](#_page123), [295](#_page295), [300](#_page300), [307](#_page307), [314](#_page314)

Блок А. А. [5](#_page005), [10](#_page010), [116](#_page116), [164](#_page164) – [166](#_page166), [169](#_page169), [172](#_page172) – [180](#_page180), [183](#_page183), [184](#_page184), [188](#_page188) – [190](#_page190), [192](#_page192), [193](#_page193), [196](#_page196), [233](#_page233), [252](#_page252), [320](#_page320)

Блок Л. Д. [190](#_page190)

Боборыкин П. Д. [59](#_page059)

Бодлер Ш. [119](#_page119)

Богданович А. В. [91](#_page091), [110](#_page110)

Болеславский (Стржезницкий) Р. В. [123](#_page123), [295](#_page295), [299](#_page299), [308](#_page308), [310](#_page310)

Бомарше (Карон) П.‑О. [192](#_page192), [222](#_page222), [244](#_page244), [250](#_page250)

Бонч-Томашевский М. [252](#_page252)

Бородай М. М. [57](#_page057)

Бородин А. П. [192](#_page192)

Боттичелли С. [167](#_page167)

Бочаров М. И. [41](#_page041) – [43](#_page043)

Бравич (Баранович) К. В. [183](#_page183)

Бредов А. И. [40](#_page040)

Бренко А. (Левенсон А. А.) [54](#_page054), [56](#_page056)

Брук П. [128](#_page128)

Брюсов В. Я. [119](#_page119), [156](#_page156), [185](#_page185), [187](#_page187), [189](#_page189), [192](#_page192), [205](#_page205), [238](#_page238), [239](#_page239), [253](#_page253), [267](#_page267)

{327} Булгаков С. Н. [186](#_page186), [211](#_page211), [240](#_page240)

Бунин И. А. [291](#_page291), [292](#_page292)

Буренин В. П. [70](#_page070), [73](#_page073)

Бюцев В. [288](#_page288)

Вагнер Р. [75](#_page075), [84](#_page084), [153](#_page153), [237](#_page237)

Вальц К. Ф. [39](#_page039), [43](#_page043)

Ван Лерберг Ш. [218](#_page218)

Васильев П. В. [242](#_page242)

Васильев С. (Флеров С. В.) [61](#_page061)

Васнецов В. М. [43](#_page043), [46](#_page046), [64](#_page064), [113](#_page113)

Вахтангов Б. С. [290](#_page290)

Вахтангов Е. Б. [3](#_page003), [4](#_page004), [12](#_page012), [123](#_page123), [130](#_page130), [172](#_page172), [181](#_page181), [290](#_page290) – [321](#_page321), [333](#_page333)

Вахтангова (Байцурова) Н. М. [290](#_page290), [297](#_page297), [303](#_page303)

Венгеров С. А. [188](#_page188)

Веригина В. П. [81](#_page081), [157](#_page157), [159](#_page159), [167](#_page167), [178](#_page178)

Верлен П. [119](#_page119)

Вермель С. М. [252](#_page252)

Верстовский А. Н. [33](#_page033)

Верхарн Э. [263](#_page263)

Веснин А. А. [265](#_page265)

Виленкин В. Я. [76](#_page076), [78](#_page078), [131](#_page131)

Вильде Н. Н. [36](#_page036)

Вишневский (Вишневецкий) А. Л. [11](#_page011), [66](#_page066), [119](#_page119)

Владимир Иванович — см. [Немирович-Данченко Вл. И.](#_Tosh0004066)

Владимиров С. В. [2](#_page002), [6](#_page006), [13](#_page013), [333](#_page333) – [334](#_page334)

Вознесенский (Бродский) А. С. [282](#_page282), [283](#_page283)

Волков Н. Д. [9](#_page009), [139](#_page139), [144](#_page144), [157](#_page157), [161](#_page161), [184](#_page184), [202](#_page202)

Волков Ф. Г. [14](#_page014)

Волконский С. М. [237](#_page237)

Волошин М. А. [5](#_page005)

Волькенштейн В. М. [123](#_page123)

Вольтер (Аруэ Ф.‑М.) [20](#_page020)

Воровский В. В. [268](#_page268)

Воронов Е. И. [47](#_page047), [48](#_page048)

Врубель М. В. [46](#_page046), [64](#_page064), [73](#_page073), [118](#_page118), [238](#_page238), [288](#_page288)

Всеволодский-Гернгросс В. Н. [14](#_page014)

Гагарин Г. Г. [42](#_page042)

Гайдебуров П. П. [9](#_page009), [225](#_page225)

Гамсун К. [125](#_page125), [126](#_page126), [183](#_page183), [281](#_page281)

Гауптман Г. [61](#_page061), [64](#_page064), [71](#_page071), [74](#_page074), [111](#_page111), [130](#_page130), [142](#_page142), [154](#_page154), [277](#_page277), [296](#_page296), [306](#_page306), [308](#_page308), [318](#_page318)

Ге Г. Г. [290](#_page290), [304](#_page304)

Гегель Г.‑В.‑Ф. [150](#_page150)

Гедберг Т. [249](#_page249)

Гейерманс Г. [299](#_page299)

Гейрот А. А. [300](#_page300), [301](#_page301)

Гельмгольц Г. [206](#_page206)

Гельцер А. Ф. [45](#_page045)

Герасимов Ю. К. [2](#_page002), [12](#_page012), [132](#_page132), [194](#_page194), [196](#_page196), [333](#_page333), [334](#_page334)

Геронский Г. И. [316](#_page316)

Гете И.‑В. [192](#_page192), [200](#_page200) – [202](#_page202), [237](#_page237)

Гиацинтова С. В. [123](#_page123), [308](#_page308), [315](#_page315)

Гиляровский В. А. [68](#_page068)

Глама-Мещерская А. Я. [55](#_page055), [56](#_page056)

Глюк Х.‑В. [184](#_page184)

Гнедич Н. И. [19](#_page019) – [22](#_page022), [24](#_page024), [29](#_page029), [65](#_page065), [106](#_page106)

Гнедич П. П. [55](#_page055)

Гоголь Н. В. [32](#_page032) – [34](#_page034), [121](#_page121), [139](#_page139), [187](#_page187), [318](#_page318)

Головашенко Ю. А. [225](#_page225), [243](#_page243), [267](#_page267)

Голоушев С. С. (псевд. Сергей Глаголь) [45](#_page045), [54](#_page054), [61](#_page061), [71](#_page071) – [74](#_page074), [86](#_page086), [107](#_page107), [310](#_page310)

Голубев В. С. [186](#_page186)

Гольдони К. [183](#_page183), [184](#_page184), [249](#_page249)

Гольцев В. П. [78](#_page078)

Гонзаго П.‑Г. [19](#_page019)

Гончаров И. А. [136](#_page136)

Гончарова Н. С. [251](#_page251)

Горбунов Н. П. [36](#_page036)

Горнфельд А. Г. [75](#_page075), [84](#_page084)

Городенский Н. В. [27](#_page027)

Городецкий С. М. [253](#_page253)

Горький М. (Пешков А. М.) [5](#_page005), [8](#_page008), [58](#_page058), [69](#_page069), [77](#_page077), [87](#_page087), [100](#_page100), [101](#_page101), [105](#_page105), [115](#_page115) – [118](#_page118), [140](#_page140) – [143](#_page143), [145](#_page145) – [151](#_page151), [160](#_page160), [163](#_page163), [188](#_page188), [208](#_page208), [223](#_page223), [225](#_page225), [226](#_page226), [276](#_page276), [294](#_page294), [299](#_page299), [318](#_page318)

Готовцев В. В. [133](#_page133)

Гофман Э.‑Т.‑А. [222](#_page222)

Гофмансталь Г. [184](#_page184), [221](#_page221)

Гоцци К. [198](#_page198)

Гречанинов А. Г. [65](#_page065), [113](#_page113)

Григ Э. [282](#_page282)

{328} Григорович Д. В. [59](#_page059)

Григорьев А. А. [193](#_page193)

Грильпарцер Ф. [184](#_page184)

Громов В. А. [307](#_page307), [313](#_page313)

Громов П. П. [9](#_page009), [59](#_page059), [60](#_page060), [138](#_page138), [333](#_page333) – [334](#_page334)

Гроппиус К. [40](#_page040)

Гроссман Л. П. [260](#_page260), [261](#_page261)

Грузинский Д. Я. [195](#_page195)

Гуревич Л. Я. [128](#_page128), [192](#_page192), [197](#_page197), [236](#_page236)

Гуцков К. [108](#_page108)

Давыдов В. Н. (Горелов И. Н.) [35](#_page035), [53](#_page053), [56](#_page056)

Дальский М. (Неёлов М. В.) [212](#_page212), [225](#_page225)

Данте Алигьери [201](#_page201)

Дарский (Псаров) М. Е. [66](#_page066)

Дебюсси К. [264](#_page264)

Дега Э. [124](#_page124)

Дейкун Л. И. [293](#_page293), [308](#_page308)

Дейч А. И. [171](#_page171), [177](#_page177) – [179](#_page179)

Державин К. Н. [251](#_page251), [256](#_page256), [260](#_page260), [265](#_page265), [266](#_page266)

Джемс У. [206](#_page206), [209](#_page209), [238](#_page238)

Джонсон И. (Иванов И. В.) [313](#_page313)

Джотто [167](#_page167)

Дикий А. Д. [123](#_page123), [124](#_page124), [133](#_page133), [134](#_page134)

Диккенс Ч. [218](#_page218), [310](#_page310)

Дмитревский И. А. [14](#_page014), [16](#_page016), [22](#_page022), [36](#_page036)

Добужинский М. В. [126](#_page126)

Донаньи П. [230](#_page230)

Достоевская А. Г. [134](#_page134)

Достоевский Ф. М. [8](#_page008), [58](#_page058), [131](#_page131) – [134](#_page134), [139](#_page139), [154](#_page154), [186](#_page186), [187](#_page187), [192](#_page192), [210](#_page210) – [214](#_page214), [288](#_page288), [294](#_page294)

Другой [250](#_page250)

Дузе Э. [76](#_page076), [84](#_page084)

Дункан А. [237](#_page237)

Дымов О. (Перельман О. И.) [5](#_page005), [277](#_page277)

Дягилев С. П. [39](#_page039)

Е. А. [278](#_page278)

Е. В. [202](#_page202)

Евреинов Н. Н. [9](#_page009), [184](#_page184), [218](#_page218), [223](#_page223), [229](#_page229), [234](#_page234), [236](#_page236), [237](#_page237), [260](#_page260), [284](#_page284), [314](#_page314)

Евреинова А. А. [223](#_page223)

Еврипид [256](#_page256), [278](#_page278)

Егоров В. Е. [126](#_page126)

Екатерина II [15](#_page015)

Елизавета Петровна [14](#_page014)

Ерёменко Н. Д. [292](#_page292), [303](#_page303)

Ермолова М. Н. [45](#_page045), [78](#_page078), [108](#_page108), [138](#_page138), [212](#_page212), [292](#_page292)

Жак-Далькроз Э. [237](#_page237)

Жаров М. И. [182](#_page182), [183](#_page183), [209](#_page209)

Живокини В. И. [32](#_page032), [34](#_page034)

Ж—н И. (Жилкин И. В.) [57](#_page057)

Жорж Занд (А. Дюдеван) [284](#_page284)

Жулавский Ю. [225](#_page225)

Завадский Ю. А. [293](#_page293), [298](#_page298), [321](#_page321)

Загоскин М. Н. [33](#_page033)

Зайцев Б. К. [301](#_page301), [318](#_page318)

Зайцев Н. В. [2](#_page002)

Зайчиков В. Ф. [209](#_page209)

Залесский И. А. [209](#_page209)

Зальцман А. А. [257](#_page257)

Захава Б. Е. [301](#_page301), [315](#_page315)

Зноско-Боровский Е. А. [188](#_page188), [191](#_page191), [218](#_page218), [234](#_page234)

Зонов А. П. [184](#_page184)

Зубков Л. Н. [297](#_page297), [298](#_page298)

Зубров П. И. [36](#_page036)

Ибсен Г. [74](#_page074), [78](#_page078), [106](#_page106), [109](#_page109), [110](#_page110), [117](#_page117), [131](#_page131), [132](#_page132), [158](#_page158) – [160](#_page160), [164](#_page164), [166](#_page166), [281](#_page281)

Иванов В. И. [119](#_page119), [156](#_page156), [157](#_page157), [162](#_page162), [163](#_page163), [169](#_page169), [176](#_page176), [180](#_page180), [226](#_page226), [238](#_page238)

Иванов И. И. [107](#_page107)

Игнатов И. Н. [109](#_page109), [249](#_page249), [255](#_page255)

Игнатов С. [247](#_page247)

Измайлов А. А. (псевд. Смоленский) [92](#_page092)

Икс [191](#_page191)

Ильинский И. В. [182](#_page182), [204](#_page204), [209](#_page209), [244](#_page244)

Извеков Н. П. [46](#_page046)

Исаков К. М. [41](#_page041)

К. [259](#_page259), [262](#_page262)

Калатозов И. Г. [303](#_page303)

Калашников Ю. С. [120](#_page120)

Калидаса [245](#_page245), [247](#_page247)

Кальдерон (Энао де ла Барреда‑и‑Рианьо) П. [244](#_page244)

{329} Кан-Калик В. А. [297](#_page297), [298](#_page298)

Капнист В. В. [17](#_page017)

Карабанов Н. В. [211](#_page211)

Каратыгина А. М. [27](#_page027)

Карлейль Т. [104](#_page104)

Кармин С. (Кара-Мурза С. Г.) [308](#_page308)

Карпов Е. П. [9](#_page009)

Катенин П. А. [20](#_page020), [24](#_page024)

Качалов (Шверубович) В. И. [111](#_page111), [113](#_page113), [118](#_page118), [128](#_page128), [131](#_page131), [133](#_page133), [134](#_page134), [281](#_page281), [309](#_page309)

Кашевский П. А. [283](#_page283)

Кизеветтер А. А. [128](#_page128)

Климова Л. П. [2](#_page002), [7](#_page007), [61](#_page061), [333](#_page333) – [334](#_page334)

Клодель П. [264](#_page264)

Кнебель М. О. [317](#_page317)

Книппер-Чехова О. Л. [89](#_page089), [94](#_page094), [138](#_page138), [281](#_page281)

Козинцев Г. М. [288](#_page288)

Кокошкин Ф. Ф. [22](#_page022), [23](#_page023)

Комиссаржевская В. Ф. [10](#_page010), [87](#_page087), [146](#_page146), [157](#_page157) – [159](#_page159), [164](#_page164), [166](#_page166) – [169](#_page169), [171](#_page171), [179](#_page179), [181](#_page181), [183](#_page183), [187](#_page187), [204](#_page204), [212](#_page212) – [214](#_page214), [218](#_page218), [220](#_page220) – [222](#_page222), [225](#_page225), [242](#_page242), [260](#_page260), [309](#_page309)

Комиссаржевский Ф. Ф. [3](#_page003), [9](#_page009) – [11](#_page011), [100](#_page100), [119](#_page119), [181](#_page181) – [185](#_page185), [187](#_page187) – [223](#_page223), [229](#_page229), [273](#_page273), [283](#_page283), [284](#_page284), [287](#_page287), [322](#_page322), [323](#_page323), [333](#_page333)

Коонен А. Г. [224](#_page224), [230](#_page230), [231](#_page231), [246](#_page246), [248](#_page248), [250](#_page250) – [253](#_page253), [255](#_page255), [256](#_page256), [260](#_page260) – [263](#_page263), [282](#_page282)

Коровин К. А. [64](#_page064), [73](#_page073)

Корш Ф. А. [44](#_page044), [54](#_page054), [56](#_page056), [72](#_page072), [210](#_page210), [300](#_page300)

Костомаров Н. И. [42](#_page042)

Котляревская В. В. [125](#_page125)

Кранов А. Г. [198](#_page198)

Краюшкин А. И. [47](#_page047)

Кристи Г. В. [207](#_page207)

Кронек Л. [64](#_page064)

Кротов С. Л. [25](#_page025)

Крутицкий А. М. [17](#_page017)

Крыжицкий Г. К. [231](#_page231), [274](#_page274), [283](#_page283), [287](#_page287)

Крылов В. А. [210](#_page210)

Крэг Г. [11](#_page011), [120](#_page120), [127](#_page127), [128](#_page128), [235](#_page235), [237](#_page237), [257](#_page257), [262](#_page262)

Кугель А. Р. (псевд. Homo novus, Квидам) [5](#_page005), [6](#_page006), [69](#_page069) – [71](#_page071), [75](#_page075), [96](#_page096), [102](#_page102) – [106](#_page106), [109](#_page109), [114](#_page114), [134](#_page134), [160](#_page160), [161](#_page161), [165](#_page165), [190](#_page190), [193](#_page193)

Кузмин М. А. [249](#_page249)

Кузнецов П. В. [247](#_page247)

Куликов Н. И. [25](#_page025), [29](#_page029), [33](#_page033), [47](#_page047)

Лабиш Э. [259](#_page259)

Лавров Н. В. [78](#_page078)

Лакшин В. Я. [142](#_page142)

Ланкро [251](#_page251)

Лафорг Ж. [252](#_page252)

Леви Л. [245](#_page245), [247](#_page247)

Левинсон А. Я. [270](#_page270)

Левитан И. И. [46](#_page046)

Леже Ф. [257](#_page257)

Ленин В. И. [3](#_page003), [113](#_page113), [215](#_page215)

Ленский (Вервициотти) А. П. [9](#_page009), [56](#_page056), [57](#_page057), [62](#_page062), [80](#_page080), [112](#_page112)

Лентовский М. В. [28](#_page028), [39](#_page039)

Лентулов А. В. [182](#_page182)

Лермонтов М. Ю. [139](#_page139)

Леонардо да Винчи [124](#_page124)

Лессинг Э.‑Г. [108](#_page108), [306](#_page306)

Леонидов (Вольфензон) Л. М. [133](#_page133), [134](#_page134)

Лилина М. П. [87](#_page087), [89](#_page089), [90](#_page090), [129](#_page129), [133](#_page133)

Лихачев В. С. [59](#_page059), [187](#_page187)

Лопе де Вега (Вега Карпьо Л.‑Ф. де) [108](#_page108), [287](#_page287)

Лотар Р. [264](#_page264), [266](#_page266)

Лужский (Калужский) В. В. [11](#_page011), [133](#_page133)

Луначарский А. В. [168](#_page168), [186](#_page186), [221](#_page221), [223](#_page223), [270](#_page270)

Любомудров М. Н. [2](#_page002), [9](#_page009), [81](#_page081), [224](#_page224), [333](#_page333) – [334](#_page334)

Львов Я. (Розенштейн Я. Л.) [195](#_page195), [197](#_page197), [212](#_page212)

Любитель [275](#_page275)

Майков А. Н. [304](#_page304)

Максимов А. М. [27](#_page027)

Максимов В. В. [195](#_page195)

Максимов Г. М. [25](#_page025), [47](#_page047)

Максин [29](#_page029)

Малиновская Е. К. [221](#_page221)

Мамонтов П. С. [6](#_page006)

Мамонтов С. И. [6](#_page006), [64](#_page064)

Марджанов (Марджанишвили) К. А. [9](#_page009), [11](#_page011), [181](#_page181), [199](#_page199), [204](#_page204), {330} [222](#_page222), [225](#_page225), [226](#_page226), [229](#_page229), [231](#_page231), [234](#_page234), [236](#_page236), [237](#_page237), [272](#_page272) – [289](#_page289), [320](#_page320), [333](#_page333)

Марджанова Н. Д. [275](#_page275)

Марков П. А. [76](#_page076), [78](#_page078), [220](#_page220) – [222](#_page222), [244](#_page244), [254](#_page254), [264](#_page264), [311](#_page311)

М—в Н. (Малков Н. П.) [86](#_page086)

Маркс К. [150](#_page150)

Мартынов А. Е. [36](#_page036)

Мгебров А. А. [181](#_page181), [185](#_page185)

Медведев П. М. [35](#_page035)

Медведева И. М. [19](#_page019), [20](#_page020)

Мейербер Дж. (Бер Я.) [108](#_page108)

Мейерхольд В. Э. (псевд. доктор Дапертутто) [3](#_page003), [5](#_page005), [7](#_page007), [9](#_page009), [11](#_page011), [61](#_page061), [115](#_page115) – [118](#_page118), [125](#_page125), [138](#_page138) – [174](#_page174), [176](#_page176) – [179](#_page179), [180](#_page180), [181](#_page181), [183](#_page183), [184](#_page184), [187](#_page187), [189](#_page189) – [200](#_page200), [204](#_page204), [209](#_page209), [218](#_page218), [220](#_page220), [225](#_page225) – [227](#_page227), [229](#_page229), [234](#_page234) – [237](#_page237), [257](#_page257), [273](#_page273), [274](#_page274), [279](#_page279), [283](#_page283), [310](#_page310), [311](#_page311), [315](#_page315), [319](#_page319) – [321](#_page321), [333](#_page333)

Мемлинг Г. [167](#_page167)

Меньшиков М. О. [186](#_page186)

Мережковский Д. С. [69](#_page069)

Метерлинк М. [116](#_page116), [126](#_page126), [146](#_page146), [151](#_page151), [152](#_page152), [155](#_page155), [159](#_page159), [165](#_page165), [169](#_page169), [172](#_page172), [174](#_page174), [180](#_page180), [277](#_page277), [318](#_page318), [319](#_page319)

Михайловский Н. К. [77](#_page077)

Михайловский Н. Н. [225](#_page225), [227](#_page227)

Мольер (Поклен) Ж.‑Б. [55](#_page055), [78](#_page078), [169](#_page169), [192](#_page192), [198](#_page198), [199](#_page199)

Мопассан Г. [136](#_page136)

Мордкин М. М. [288](#_page288)

Москвин И. М. [133](#_page133), [144](#_page144), [146](#_page146)

Моцарт В.‑А. [187](#_page187), [189](#_page189), [222](#_page222)

Мочалов П. С. [32](#_page032), [34](#_page034)

Мунт О. М. [61](#_page061)

Мунштейн Л. Г. [285](#_page285)

Муратова К. Д. [132](#_page132)

Мусоргский М. П. [65](#_page065)

Мюнстерберг [206](#_page206)

Надсон С. Я. [297](#_page297)

Назаревский Б. В. (псевд. Бэн) [267](#_page267)

Найденов (Алексеев) С. А. [276](#_page276)

Невежин П. М. [194](#_page194)

Незлобии (Алябьев) К. Н. [192](#_page192), [194](#_page194), [195](#_page195), [200](#_page200), [210](#_page210), [275](#_page275)

Нелидов А. П. [211](#_page211)

Немирович-Данченко Вл. И. (псевд. Гобой) [3](#_page003), [6](#_page006) – [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [59](#_page059) – [62](#_page062), [64](#_page064) – [66](#_page066), [67](#_page067), [70](#_page070) – [73](#_page073), [76](#_page076) – [81](#_page081), [83](#_page083), [85](#_page085), [88](#_page088) – [90](#_page090), [93](#_page093) – [95](#_page095), [99](#_page099), [100](#_page100), [102](#_page102), [108](#_page108), [113](#_page113), [119](#_page119), [122](#_page122), [123](#_page123), [127](#_page127) – [129](#_page129), [131](#_page131) – [134](#_page134), [139](#_page139), [143](#_page143), [144](#_page144), [181](#_page181), [194](#_page194), [275](#_page275), [281](#_page281), [282](#_page282)

Неронов (Калашников) В. И. [195](#_page195)

Нестеров М. В. [72](#_page072), [73](#_page073), [278](#_page278)

Не фельетонист (Ежов Н. М.) [249](#_page249)

Николаев Н. Н. [232](#_page232), [284](#_page284)

Нильский (Нилус) А. А. [31](#_page031), [32](#_page032)

Ницше Ф. [190](#_page190), [226](#_page226), [238](#_page238), [291](#_page291)

Носенков В. А. [213](#_page213), [244](#_page244)

Озаровский Ю. Э. [69](#_page069)

Озеров В. А. [19](#_page019), [192](#_page192), [215](#_page215), [216](#_page216)

Оленин А. Н. [19](#_page019), [20](#_page020)

Олсуфьев А. В. [15](#_page015)

Орлова П. И. [32](#_page032)

Оросман [20](#_page020)

Осоргин М. А. [267](#_page267)

Островский А. Н. [35](#_page035) – [37](#_page037), [41](#_page041), [43](#_page043), [49](#_page049) – [55](#_page055), [58](#_page058), [62](#_page062), [69](#_page069), [76](#_page076), [112](#_page112), [187](#_page187), [192](#_page192) – [196](#_page196), [225](#_page225), [318](#_page318)

Оффенбах Ж. [222](#_page222), [285](#_page285)

Паганини Н. [130](#_page130)

Пашковская [287](#_page287)

Петров Н. В. [222](#_page222), [318](#_page318)

Печерский Э. [309](#_page309)

Писарев М. И. [54](#_page054) – [56](#_page056)

Пирогов Г. С. [182](#_page182)

Плавильщиков П. А. [16](#_page016)

По Э.‑А. [119](#_page119)

Поленов В. Д. [46](#_page046), [64](#_page064)

Полоцкая Э. А. [145](#_page145)

Полтавцев К. Н. [36](#_page036)

Полякова Е. И. [76](#_page076)

Попов Н. А. [73](#_page073), [100](#_page100)

Поссарт Э. [316](#_page316)

Поссе В. А. [91](#_page091)

Потехин А. А. [50](#_page050), [59](#_page059)

Потресов С. В. (псевд. Яблоновский С.) [125](#_page125), [181](#_page181), [203](#_page203), [213](#_page213), [249](#_page249), [269](#_page269), [314](#_page314)

Прохоров В. А. [42](#_page042)

Путлиц М. [101](#_page101)

Пушкин А. С. [131](#_page131), [139](#_page139), [167](#_page167), [215](#_page215)

Пшибышевский С. [146](#_page146)

{331} Пыжова О. И. [300](#_page300), [312](#_page312)

Рабинович И. М. [288](#_page288)

Рабинович М. [277](#_page277)

Радлов Э. Л. [240](#_page240)

Ракшанин Н. О. (псевд. Рок Н.) [112](#_page112)

Рамо Ж.‑Ф. [198](#_page198)

Ратов С. М. (Муратов С. М.) [14](#_page014)

Рейнгардт М. [187](#_page187), [217](#_page217), [231](#_page231), [235](#_page235), [237](#_page237), [260](#_page260), [279](#_page279)

Ремезов М. Н. [86](#_page086)

Ремизов А. М. [184](#_page184)

Репин И. Е. [279](#_page279)

Рерих Н. К. [282](#_page282)

Р—ий [258](#_page258)

Римский-Корсаков Н. К. [110](#_page110)

Р—н И. [106](#_page106)

Родина Т. М. [18](#_page018)

Розанов В. В. [186](#_page186)

Роксанова М. Л. [62](#_page062), [145](#_page145)

Роллан Р. [292](#_page292)

Роллер А. А. [39](#_page039)

Роскин А. И. [140](#_page140)

Рославлев А. С. [165](#_page165)

Россовский Н. А. [67](#_page067)

Рудницкий А. В. [201](#_page201) – [203](#_page203)

Румнев А. А. [252](#_page252), [266](#_page266)

Рындин В. Ф. [224](#_page224)

Рябов П. Я. [36](#_page036), [37](#_page037)

Рябушкин А. П. [72](#_page072)

Сабурова А. Т. [32](#_page032)

Савина М. Г. [35](#_page035), [53](#_page053), [212](#_page212)

Савицкая М. Г. [74](#_page074), [89](#_page089), [95](#_page095)

Садовский П. М. [36](#_page036)

Салтыков-Щедрин М. Е. [91](#_page091), [108](#_page108)

Самарин И. В. [108](#_page108)

Санин (Шенберг) А. А. [11](#_page011), [280](#_page280), [285](#_page285), [286](#_page286)

Сапунов Н. Н. [155](#_page155), [160](#_page160), [166](#_page166), [197](#_page197), [198](#_page198)

Сахновский В. Г. [74](#_page074), [193](#_page193), [195](#_page195), [196](#_page196), [201](#_page201), [210](#_page210), [213](#_page213), [214](#_page214)

Сац И. А. [281](#_page281), [283](#_page283)

Семенова Е. С. [19](#_page019) – [22](#_page022), [24](#_page024), [25](#_page025), [28](#_page028), [29](#_page029)

Сервантес де Сааведра М. [319](#_page319)

Серов В. А. [46](#_page046)

Серова Г. И. [217](#_page217)

Симов В. А. [64](#_page064), [68](#_page068), [74](#_page074), [81](#_page081), [83](#_page083), [96](#_page096) – [99](#_page099), [134](#_page134), [251](#_page251), [281](#_page281), [283](#_page283), [285](#_page285)

Синельников Н. Н. [9](#_page009), [57](#_page057)

Скрябин А. Н. [238](#_page238), [288](#_page288)

Слонимская Ю. Л. [193](#_page193)

Смирнов П. А. [23](#_page023)

Смирнов-Несвицкий Ю. А. [12](#_page012), [290](#_page290), [333](#_page333) – [334](#_page334)

Соболев Ю. В. [222](#_page222), [244](#_page244), [245](#_page245), [248](#_page248), [253](#_page253), [254](#_page254), [265](#_page265)

Соловьев В. Н. [198](#_page198)

Соловьев В. С. [141](#_page141), [180](#_page180), [238](#_page238), [240](#_page240)

Соловьев С. П. [27](#_page027), [28](#_page028), [31](#_page031)

Сологуб Ф. (Тетерников Ф. К.) [183](#_page183), [238](#_page238), [239](#_page239), [243](#_page243) – [245](#_page245), [278](#_page278)

Сомов К. А. [154](#_page154)

Сосницкий И. И. [27](#_page027)

Софокл [225](#_page225), [256](#_page256), [278](#_page278), [282](#_page282)

Станиславский (Алексеев) К. С. [3](#_page003), [6](#_page006) – [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [35](#_page035), [39](#_page039), [56](#_page056), [60](#_page060) – [66](#_page066), [68](#_page068) – [71](#_page071), [73](#_page073) – [77](#_page077), [79](#_page079) – [85](#_page085), [87](#_page087) – [92](#_page092), [94](#_page094) – [104](#_page104), [106](#_page106) – [131](#_page131), [135](#_page135), [138](#_page138), [143](#_page143) – [149](#_page149), [156](#_page156), [171](#_page171), [188](#_page188), [215](#_page215), [219](#_page219), [221](#_page221), [234](#_page234), [275](#_page275), [276](#_page276), [280](#_page280), [283](#_page283), [286](#_page286), [293](#_page293) – [295](#_page295), [299](#_page299) – [300](#_page300), [302](#_page302), [307](#_page307) – [309](#_page309), [311](#_page311), [318](#_page318), [320](#_page320), [321](#_page321)

Старк Э. А. (псевд. Зигфрид) [309](#_page309), [310](#_page310)

Столица Л. Н. [259](#_page259)

Стасов В. В. [43](#_page043)

Стрепетова П. А. [50](#_page050)

Строева М. Н. [76](#_page076), [80](#_page080), [116](#_page116)

Суворин А. С. [78](#_page078)

Судейкин С. Ю. [155](#_page155), [166](#_page166), [228](#_page228), [250](#_page250), [252](#_page252)

Сулержицкий Л. А. [11](#_page011), [12](#_page012), [123](#_page123), [128](#_page128), [204](#_page204), [292](#_page292), [295](#_page295), [297](#_page297), [299](#_page299), [300](#_page300), [309](#_page309) – [312](#_page312)

Сумароков А. П. [14](#_page014), [22](#_page022)

Сумбатов А. И. — см. [Южин А. И.](#_Tosh0004067)

Сутугин С. (Этингер О. Г.) [210](#_page210)

Сухонин П. П. [48](#_page048)

Сушкевич Б. М. [123](#_page123), [292](#_page292), [300](#_page300), [308](#_page308), [310](#_page310), [311](#_page311), [319](#_page319)

Сыркина Ф. Я. [44](#_page044)

Тавридов И. (Бабецкий Е. М.) [273](#_page273)

Тагор Р. [246](#_page246)

Таиров (Корнблит) А. Я. [3](#_page003), [9](#_page009), [11](#_page011), [99](#_page099), [172](#_page172), [181](#_page181), [190](#_page190), [199](#_page199), [224](#_page224) – [270](#_page270), [272](#_page272), [285](#_page285), [320](#_page320), [333](#_page333)

{332} Тау А. (Егоров А. Г.) [249](#_page249)

Театрал [24](#_page024), [49](#_page049), [248](#_page248), [251](#_page251)

Терешкович М. А. [209](#_page209)

Тимковский Н. И. [304](#_page304)

Толстой А. К. [42](#_page042), [43](#_page043), [61](#_page061), [63](#_page063), [66](#_page066), [74](#_page074), [276](#_page276)

Толстой Л. Н. [8](#_page008), [58](#_page058), [62](#_page062), [120](#_page120), [121](#_page121), [131](#_page131), [132](#_page132), [139](#_page139), [223](#_page223), [225](#_page225), [291](#_page291), [301](#_page301), [319](#_page319)

Третьяков [29](#_page029)

Тугендхольд Я. А. [214](#_page214), [245](#_page245), [248](#_page248), [250](#_page250), [251](#_page251), [255](#_page255) – [257](#_page257), [262](#_page262)

Тургенев И. С. [122](#_page122), [127](#_page127), [139](#_page139)

Тюфякин П. И. [22](#_page022)

Уайльд О. [238](#_page238), [259](#_page259), [260](#_page260)

Уралов (Коньков) И. М. [298](#_page298)

Урусов А. И. [59](#_page059), [95](#_page095)

Федотов А. Ф. [55](#_page055), [56](#_page056)

Федотова Г. Н. [35](#_page035), [78](#_page078), [108](#_page108)

Феона А. Н. [287](#_page287)

Фердинандов Б. А. [265](#_page265), [266](#_page266)

Филиппи Ф. [304](#_page304)

Флобер Г. [136](#_page136)

Флоридор [16](#_page016)

Фрагонар Ж.‑О. [251](#_page251)

Фрейдкина Л. М. [194](#_page194)

Фукс Г. [161](#_page161) – [163](#_page163), [187](#_page187), [191](#_page191), [217](#_page217), [235](#_page235), [237](#_page237)

Хмелев Н. М. [315](#_page315)

Церетелли Н. М. [255](#_page255), [263](#_page263), [266](#_page266)

Чабров А. А. [252](#_page252)

Чайковский П. И. [82](#_page082), [226](#_page226)

Чебан (Чебанов) А. И. [301](#_page301)

Черневский С. А. [48](#_page048), [49](#_page049)

Чехов А. П. [8](#_page008), [58](#_page058), [62](#_page062), [74](#_page074), [75](#_page075), [77](#_page077) – [93](#_page093), [98](#_page098) – [101](#_page101), [105](#_page105), [115](#_page115) – [118](#_page118), [140](#_page140) – [143](#_page143), [145](#_page145) – [151](#_page151), [160](#_page160), [163](#_page163), [208](#_page208), [223](#_page223), [225](#_page225), [226](#_page226), [276](#_page276), [294](#_page294), [299](#_page299), [318](#_page318)

Чехов М. А. [123](#_page123), [300](#_page300), [307](#_page307), [313](#_page313), [315](#_page315) – [318](#_page318)

Чириков Е. И. [275](#_page275) – [278](#_page278)

Чуковский К. И. (Корнейчук Н. В.) [117](#_page117)

Чулков Г. И. [156](#_page156), [238](#_page238)

Чурлёнис М. [238](#_page238)

Чушкин Н. Н. [128](#_page128), [207](#_page207)

Шаляпин Ф. И. [6](#_page006)

Шахалов А. Э. [201](#_page201), [203](#_page203)

Шаховской А. А. [19](#_page019), [22](#_page022) – [24](#_page024)

Шварц В. Г. [42](#_page042)

Шебуев Н. Г. [309](#_page309)

Шекспир У. [63](#_page063), [67](#_page067), [117](#_page117), [127](#_page127), [140](#_page140), [150](#_page150), [192](#_page192), [220](#_page220), [222](#_page222), [244](#_page244)

Шиллер Ф. [37](#_page037), [45](#_page045), [63](#_page063), [108](#_page108), [225](#_page225)

Шишков М. А. [41](#_page041) – [45](#_page045)

Шницлер А. [146](#_page146), [169](#_page169), [230](#_page230), [264](#_page264)

Шопен Ф. [82](#_page082), [226](#_page226), [284](#_page284)

Шопенгауэр А. [291](#_page291)

Штирнер М. [190](#_page190)

Шуберт А. И. [25](#_page025) – [27](#_page027), [35](#_page035)

Шумский С. В. [27](#_page027), [36](#_page036), [41](#_page041)

Шушерин Я. Е. [19](#_page019)

Щепкин М. С. [26](#_page026) – [28](#_page028), [30](#_page030) – [35](#_page035), [37](#_page037), [117](#_page117), [121](#_page121), [124](#_page124), [130](#_page130), [200](#_page200), [203](#_page203), [219](#_page219)

Экстер А. А. [257](#_page257), [262](#_page262), [265](#_page265)

Эрнст О. [305](#_page305)

Эсхил [131](#_page131), [256](#_page256)

Эфрос А. М. [244](#_page244)

Эфрос Н. Е. (псевд. Старик) [63](#_page063), [66](#_page066), [75](#_page075), [83](#_page083), [86](#_page086), [90](#_page090), [95](#_page095), [106](#_page106), [107](#_page107), [111](#_page111), [112](#_page112), [114](#_page114), [119](#_page119), [145](#_page145), [243](#_page243), [261](#_page261), [262](#_page262)

Южин (Сумбатов) А. И. [45](#_page045), [55](#_page055), [78](#_page078), [80](#_page080)

Юренева В. Л. [283](#_page283), [284](#_page284)

Юрьев М. (Морозов М. А.) [195](#_page195)

Юсупов Н. Б. [16](#_page016)

Юшкевич С. С. [281](#_page281)

Яблоновский С. — см. [Потресов С. В.](#_Tosh0004068)

Яблочкин А. А. [44](#_page044), [48](#_page048), [55](#_page055), [56](#_page056), [64](#_page064)

Яблочкина А. А. [212](#_page212)

Якулов Г. Б. [265](#_page265)

# **{****333}** The roots of the russian theatre *Essays of the History of Stage-Direction in Russia at the End of the 19th and Beginning of the 20th Century*

Summary

The book offers the readers an extensive material on the formation and development of stage-direction in the late 19th — early 20th centuries in Russia. This is the first work of Soviet scholars which treats stage-direction of the period as a specific type of artistic creation.

The authors of the book reveal social and aesthetic preconditions of the formation of Russian «director’ theatre», study the problem of theatre sinthesis, the director’s connection with the playwright, actor and scene designer. The problem is examined in the light of philosophical and aesthetic trends of the time.

The main part of the book is dedicated to the analysis of new ideas in the art of stage-direction practiced at the Moskow Art Theatre. Special attention is paid to some of Meyerhold’s experiments. The authors also show the artistic position of stage-director as dependent on the attitude of the artist to man and world as a whole.

The essays devoted to Komissarzhevsky, Tairov, Vakhtangov, Mardzha-nov contain valuable, material which helps to reveal the originality of their artistic work contradictions caused by the tense struggle between the realistic trend and modernism in theatrical life.

The authors try to prove that in the period under discussion stage-direction was recognised as the major component of creativity in the theatre. The authors believe the conclusion to be of the utmost importance to the problem of stage-direction at present.

The «Essays» were prepared by the Research Department of Leningrad Institute of Theatre, Music and Cinematography. The authors of the book are well-known scholars of the Russian theatre: S. V. Vladimirov, Y. K. Gerasimov, P. P. Gromov, L. P. Klimova, M. N. Liubomudrov, Y. A. Smirnov-Nesvitsky.

# **{****334}** Краткие сведения об авторах

ВЛАДИМИРОВ СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (1921 – 1972) — кандидат искусствоведения, заведовал сектором театра НИО ЛГИТМиК в 1965 – 1972 гг.

ГРОМОВ ПАВЕЛ ПЕТРОВИЧ — доктор филологических наук, член ССП, критик.

ГЕРАСИМОВ ЮРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора источниковедения НИО ЛГИТМиК.

КЛИМОВА ЛЮДМИЛА ПЕТРОВНА — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра НИО ЛГИТМиК.

ЛЮБОМУДРОВ МАРК НИКОЛАЕВИЧ — кандидат искусствоведения, заведующий сектором театра НИО ЛГИТМиК.

СМИРНОВ-НЕСВИЦКИЙ ЮРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра НИО ЛГИТМиК.

1. *Блок А*. Собр. соч. в 8 т., т. 5. М.‑Л., 1962, с. 252. [↑](#footnote-ref-2)
2. См. *Волошин М*. Мысли о театре. — «Аполлон», 1910, № 5, с. 34. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Дымов О*. Декадентский театр. — «Свобода и жизнь», 1906, № 12, с. 3. [↑](#footnote-ref-4)
4. См. *М. Горький*. О театре. — В кн.: Горьковские чтения. 1961 – 1963. Драматургия и театр. М., 1964, с. 7. [↑](#footnote-ref-5)
5. См. *Мамонтов П*. Шаляпин и Мамонтов. — В кн.: Федор Иванович Шаляпин. Статьи, высказывания, воспоминания, т. 2. М., 1960. [↑](#footnote-ref-6)
6. Статья является частью работы П. П. Громова о творчестве Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-7)
7. См. *Волков Н*. Мейерхольд, т. 2. М.‑Л., 1929, с. 266 – 267. [↑](#footnote-ref-8)
8. Статья С. В. Владимирова является посмертной публикацией сокращенного раздела большой незавершенной работы о возникновении и развитии русской режиссуры. Подготовлена к печати Н. Б. Владимировой. [↑](#footnote-ref-9)
9. См. *Sylvain* Dhomine. La mise en scéne contemporain. D’Andre Antoine en Bertolt Brecht. P., 1959, p. 23. [↑](#footnote-ref-10)
10. *С. Ратов* [*Муратов С. М.*]. Роль режиссера в прошлом нашего театра. — «Библиотека “Театра и искусства”», 1905, кн. XIII – XIV, с. 23. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Всеволодский-Гернгросс В*. Ф. Г. Волков и русский театр его времени. — В кн.: Ф. Г. Волков и русский театр его времени. М., 1953, с. 36. [↑](#footnote-ref-12)
12. Там же, с. 149. [↑](#footnote-ref-13)
13. Там же, с. 46. [↑](#footnote-ref-14)
14. Архив дирекции императорских театров, вып. I. (1746 – 1801). СПб., 1892, с. 113. [↑](#footnote-ref-15)
15. Архив дирекции императорских театров, с. 335. [↑](#footnote-ref-16)
16. Там же, с. 400. [↑](#footnote-ref-17)
17. См. Приказ директора от 23 июня 1800 г. — В кн.: Архив дирекции императорских театров, с. 621. [↑](#footnote-ref-18)
18. См. *Родина Т*. Русское театральное искусство в начале XIX века. М., 1961. [↑](#footnote-ref-19)
19. См. *Медведева И*. Екатерина Семенова. Жизнь и творчество трагической актрисы. М., 1964, с. 66. [↑](#footnote-ref-20)
20. Письмо в Москву 21 окт. 1809 г. — «Цветник», 1809, № 11, с. 245, 246. [↑](#footnote-ref-21)
21. См. *Медведева И*. Указ. соч., с. 262, 296. [↑](#footnote-ref-22)
22. Мнение актрисы Катерины Семеновой об улучшении драматических представлений. — «Театр», 1952, № 11, с. 138, 139. [↑](#footnote-ref-23)
23. *Аксаков С. Т*. Собр. соч., т. 3. М., 1956, с. 79, 80. [↑](#footnote-ref-24)
24. *Театрал*. Князь Александр Александрович Шаховской. (Из истории русского театра). — «Театрал», 1896, № 34, с. 74 – 75. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Максимов Г. М*. Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет. 1846 – 1876. СПб., 1878, с. 161. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Шуберт А. И*. Моя жизнь. Л., 1929, с. 66. [↑](#footnote-ref-27)
27. См. *Куликов Н. И*. Театральные воспоминания (с 1820 по 1883 г.) — «Искусство», 1883, № 4, с. 42. [↑](#footnote-ref-28)
28. *Шуберт А. И*. Указ. соч., с. 123 – 124. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Шуберт А. И*. Указ. соч., с. 83. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Соловьев С. П*. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. — В кн.: Ежегодник императорских театров. Приложения, кн. I. СПб., 1896, с. 130. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Соловьев С П*. Указ. соч., с. 129, 135. [↑](#footnote-ref-32)
32. См. *Арапов П*. Летопись русского театра. СПб., 1861, с. 199 – 202. [↑](#footnote-ref-33)
33. *Куликов Н. И*. Театральные воспоминания (с 1820 по 1883 г.) — «Искусство», 1883, № 2, с. 19. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Белинский В. Г*. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955, с. 532. [↑](#footnote-ref-35)
35. Там же, с 333, 532. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Белинский В*. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1953, с. 528. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Соловьев С. П*. Указ. соч., с. 136 – 137. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Нильский А. А*. Закулисная хроника. 1856 – 1894. СПб., 1897, с. 294. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Аксаков С. Т*. Собр. соч., т. 3, с. 252. [↑](#footnote-ref-40)
40. См. *Алперс Б*. Актерское искусство в России. М.‑Л., 1945, с. 261 – 262. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Гоголь И. В*. О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности. (Отрывок из письма к гр. А. П. Т......му). — В кн.: Гоголь и театр. М., 1952, с. 387. [↑](#footnote-ref-42)
42. См. *Давыдов В. Н*. Рассказ о прошлом. Л., 1962, с. 101. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Островский А. Н*. Собр. соч., т. 12. М., 1952, с. 66. [↑](#footnote-ref-44)
44. *П. Р*. [*Рябов П. Я*.]. Записки старого актера. — «Русская старина», 1905, март, с. 571 – 572. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Баженов А. Н*. Сочинения и переводы, т. I. M., 1869, с 109, 110. [↑](#footnote-ref-46)
46. *Островский А. Н*. Собр. соч., т. 12, с. 233. [↑](#footnote-ref-47)
47. *Толстой А. К*. Собр. соч. в 4‑х т., т. 3. М., 1964, с. 454. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Вальц К. Ф*. Шестьдесят пять лет в театре. Л., 1928, с. 97 – 98. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Стасов В. В*. Собр. соч., т. 3. СПб., 1894, с. 364. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Сыркина Ф. Я*. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. М., 1956, с. 120. [↑](#footnote-ref-51)
51. Там же, с. 124. [↑](#footnote-ref-52)
52. Краткий очерк десятилетней деятельности русского драматического театра Корша в Москве. М., 1892, с. 25. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Глаголь* [*Голоушев С. С*]. Наша сцена с точки зрения художника. Постановка «Орлеанской девы» Шиллера в бенефис г. Гельцера на сцене Большого театра. — «Артист», 1894, № 33, с. 151 – 153. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Извеков Н. П*. Сцена Архитектура сцены М., 1935, с. 9 – 10. [↑](#footnote-ref-55)
55. *Максимов Г. М*. Указ. соч., с. 200. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Театрал*. Москва. Дневник московского театрала. 18 января. — «Искусство», 1883, № 4, с. 46. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Островский А. Н*. Собр. соч., т. 12, с. 142. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Островский А. Н*. Собр. соч., т. 12, с. 216 – 217. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Глаголь* [*Голоушев С. С*]. Наша сцена с точки зрения художника. — «Артист», 1890, № 11, с. 153. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Глама-Мещерская А. Я*. Воспоминания. М.‑Л., 1937, с. 307 – 308. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Гобой* [*Немирович-Данченко Вл. И.*]. В. С. Лихачев. — «Новости дня», 1891, 6 сент., № 2944, с. 3. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Громов П*. Герой и время. Статьи о литературе и театре. Л., 1961, с. 267 – 269. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Глаголь* [*Голоушев С. С*]. Художественно-общедоступный театр. — «Курьер», 1898, 19 февр., № 288, с. 3. [↑](#footnote-ref-64)
64. *С. Васильев* [*Флеров С. В.*]*. «*Царь Федор Иоаннович». — «Московские ведомости», 1898, 19 окт., № 288, с. 3. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Мейерхольд Вс. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968, с. 68. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Мейерхольд Вс. Э*. Указ. соч., с. 69 – 70. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Станиславский К. С*. Собр. соч. в 8 т., т. 1. М., 1954, с. 189. [↑](#footnote-ref-68)
68. Театр и музыка. — «Новости дня», 1896, 2 февр., № 4566, с. 5. [↑](#footnote-ref-69)
69. Там же. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 206 – 207. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Гнедич П*. Театр будущего. — «Мир искусства», 1900, № 3 – 4, с. 52. [↑](#footnote-ref-72)
72. Художественно-общедоступный театр. Шейлок. — «Русское слово», 1898, 23 апр., № 295, с. 3. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Россовский Н*. Театральный курьер. — «Петербургский листок», 1904, 2 апр., № 90, с. 4. [↑](#footnote-ref-74)
74. *Н. Э—съ* [*Эфрос Н. Е.*]. Из Москвы. — «Театр и искусство», 1902, № 46, с 856. [↑](#footnote-ref-75)
75. *А. К*—*ель* [*Кугель А. Р.*]. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1902, № 46, с. 861. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Квидам* [*Кугель А. Р.*]*. «*Мещане». — «Русское слово», 1902, 4 апр., № 92, с. 1. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Буренин В*. Критические очерки. — «Новое время», 1903, 5 дек., № 9970, с. 2. [↑](#footnote-ref-78)
78. *А. К*—*ель* [*Кугель А. Р.*]. Заметки о Московском Художественном театре. — «Театр и искусство», 1901, № 9, с. 184. [↑](#footnote-ref-79)
79. См. *Сергей Глаголь* [*Голоушев С. С*]. Проблески новых веяний в искусстве и московские театры. — «Жизнь», 1900, № 12, с. 175 – 176. [↑](#footnote-ref-80)
80. *Old Gentleman* [*Амфитеатров А. В.*]. Москва. Типы и картинки. — «Новое время», 1896, 6 апр., № 7220, с. 2. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Сергей Глаголь* [*Голоушев С. С*]. Проблески новых веяний в искусстве и московские театры. — «Жизнь», 1900, № 12, с. 156 – 157. [↑](#footnote-ref-82)
82. *Сергей Глаголь* [*Голоушев С. С*]. Проблески новых веяний в искусстве и московские театры. — «Жизнь», 1900, № 12, с. 162. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Попов Н*. Станиславский. Его значение для современного театра. — В кн.: Ежегодник императорских театров, вып. 2. М., 1909, с. 73. [↑](#footnote-ref-84)
84. Режиссерский экземпляр «На дне». — Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Буренин В*. Критические очерки. — «Новое время», 1903, 5 дек., № 9970, с. 2. [↑](#footnote-ref-86)
86. *Сергей Глаголь* [*Голоушев С. С*]. Проблески новых веяний в искусстве и московские театры. — «Жизнь», 1900, № 12, с. 174 – 175. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Сахновский В. Г*. Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо К. С. Станиславскому. М., 1917, с. 26. [↑](#footnote-ref-88)
88. *А. К—ель* [*Кугель А. Р.*]. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1900, № 8, с. 169 – 170. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Горнфельд А*. Дузе. Вагнер. Станиславский. — В кн.: Театр. (Книга о новом театре). СПб., 1908, с. 86 – 87. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Н. Эф* [*Эфрос Н. Е.*]*. «*Драма жизни». — «Парус», 1907, № 1, с. 3. [↑](#footnote-ref-91)
91. Там же. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 1. М., 1952, с. 90. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 1, с. 94. Курсив мой. — *Л. К*. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Немирович-Данченко Вл. И*. Из прошлого. М., 1936, с. 153. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Строева М*. Чехов и Художественный театр. М., 1955, с. 25 – 26. [↑](#footnote-ref-96)
96. Московский Художественный общедоступный театр. «Чайка». — «Новости», 1899, 10 янв., № 9, с. 3. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 225. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 222 – 223. [↑](#footnote-ref-99)
99. Там же, с. 222. [↑](#footnote-ref-100)
100. «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. Л.‑М., 1938, с. 121. [↑](#footnote-ref-101)
101. Там же, с. 167. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 223. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Горнфельд А*. Указ. соч., с. 86. [↑](#footnote-ref-104)
104. «Чайка» в постановке Московского Художественного театра…, с. 291. [↑](#footnote-ref-105)
105. *АН* [*Ремезов М. Н.*]. Современное искусство. — «Русская мысль», 1899, № 1, с. 167. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Н. М*—*в*. Театр и музыка. — «Московский листок», 1898, 20 дек., № 383, с. 4. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Ф.* [*Эфрос Н. Е*.]. «Чайка». — «Новости дня», 1898, 23 дек., № 5593, с. 3. [↑](#footnote-ref-108)
108. Художественно-общедоступный театр. Мысли и впечатления зрителя. М., 1901, с. 13. [↑](#footnote-ref-109)
109. Художественно-общедоступный театр…, с. 13 – 14. [↑](#footnote-ref-110)
110. Режиссерский экземпляр «Дяди Вани». — Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-111)
111. Режиссерский экземпляр «Дяди Вани». — Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-112)
112. Там же. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Смоленский* [*Измайлов Л. А*]*. «*Дядя Ваня». — «Биржевые ведомости», 1901, 21 февр., № 50, с. 3. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Андреевский С. А*. Литературные очерки. СПб., 1913, с. 432. [↑](#footnote-ref-115)
115. *Старик* [*Эфрос Н. Е.*]. Из Москвы. — «Театр и искусство», 1899, 31 окт., № 44, с. 3. [↑](#footnote-ref-116)
116. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 2. М., 1954, с. 180. [↑](#footnote-ref-117)
117. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 2, с. 180. [↑](#footnote-ref-118)
118. *Богданович А*. Критические заметки. — «Мир божий», 1901, № 4. [↑](#footnote-ref-119)
119. *Поссе В*. Московский Художественный театр. — «Жизнь», 1901, № 4, с. 334 – 335. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Поссе В*. Московский Художественный театр. — «Жизнь», 1901, № 4, с. 336. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Смоленский* [*Измайлов А. А*]*. «*Дядя Ваня». — «Биржевые ведомости», 1901, 21 февр., № 50, с. 3. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Беляев Юр. «*Дядя Ваня». — «Новое время», 1901, 21 февр., № 8975, с. 4. [↑](#footnote-ref-123)
123. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 2, с. 180. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Джемс Линч* [*Андреев Л. Н.*]*, Сергей Глаголь* [*Голоушев С. С*]. Под впечатлением Художественного театра. М., 1902, с. 31 – 32. [↑](#footnote-ref-125)
125. Там же, с. 83 – 84. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Немирович-Данченко Вл. И*. Из прошлого, с. 210 – 211. [↑](#footnote-ref-127)
127. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 236. [↑](#footnote-ref-128)
128. *Джемс Линч* [*Андреев Л. Н.*]*, Сергей Глаголь* [*Голоушев С. С*]. Под впечатлением Художественного театра, с. 85. [↑](#footnote-ref-129)
129. *Эфрос Н*. К. С. Станиславский (Опыт характеристики). М., 1918, с. 83. [↑](#footnote-ref-130)
130. Там же, с. 84. [↑](#footnote-ref-131)
131. *А. К*—*ель* [*Кугель А. Р.*]. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1900, № 8, с. 169 – 170. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Симов В. А*. Моя работа с режиссерами. — «Советское искусство», 1934, 5 мая, № 21, с. 3. [↑](#footnote-ref-133)
133. Режиссерский экземпляр «Трех сестер». — Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-134)
134. Режиссерский экземпляр «Трех сестер». — Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Симов В. А*. Моя работа с режиссерами. — «Советское искусство», 1934, 5 мая, № 21, с. 3. [↑](#footnote-ref-136)
136. *Таиров А. Я*. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970, с. 84. [↑](#footnote-ref-137)
137. *Попов Н*. Станиславский, его значение для современного театра. (Опыт характеристики). — В кн.: Ежегодник императорских театров, вып. 2. М., 1909, с. 76. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Комиссаржевский Ф*. Творчество актера и теория К. С. Станиславского. Пг., 1916, с. 118. [↑](#footnote-ref-139)
139. *Комиссаржевский Ф*. Творчество и Теория К. С. Станиславского, с. 118. [↑](#footnote-ref-140)
140. *М. П.* [*Путлиц Максимилиан*]. Сценическая теория К. С. Станиславского. — «Маски», 1913 – 1914, № 3, с. 14. [↑](#footnote-ref-141)
141. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 225. [↑](#footnote-ref-142)
142. *А. К*—*ель* [*Кугель А. Р.*]. Заметки о Московском Художественном театре. — «Театр и искусство», 1901, № 9, с. 185 – 186. [↑](#footnote-ref-143)
143. *Кугель А*. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1905, № 21, с. 338. [↑](#footnote-ref-144)
144. *Кугель А*. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1905, № 21, с. 337. [↑](#footnote-ref-145)
145. *Кугель А*. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1905, № 21, с 338. [↑](#footnote-ref-146)
146. Там же. [↑](#footnote-ref-147)
147. *Поссе В*. Московский Художественный театр. — «Жизнь», 1901, № 1, с 328. [↑](#footnote-ref-148)
148. *Ченко*. Театральная распря в Москве. — «Новое время», 1901, 14 февр., № 8968, с. 3. [↑](#footnote-ref-149)
149. *И. Р—н*. По театрам. — «Московский листок», 1900, 26 окт., № 299, с. 3. [↑](#footnote-ref-150)
150. *Сергей Глаголь* [*Голоушев С. С*]. Герой ли Штокман? — В кн.: *Джемс Линч* [*Андреев Л. Н.*]*, Сергей Глаголь* [*Голоушев С*. С]. Под впечатлением Художественного театра, с. 61. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Салтыков-Щедрин М. Е*. Собр. соч., т. 4, М., 1935, с. 312. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Немирович-Данченко Вл. И*. О театре романтическом, реалистическом. — В кн.: Ежегодник МХТ, т. 1. М., 1944, с. 14. [↑](#footnote-ref-153)
153. *Не фельетонист*. Московская жизнь. — «Новое время», 1900, 28 окт., № 8862, с. 2. [↑](#footnote-ref-154)
154. *Игнатов И. «*Доктор Штокман». — «Русские ведомости», 1900, 26 окт., № 298, с. 3. [↑](#footnote-ref-155)
155. Там же. [↑](#footnote-ref-156)
156. «Доктор Штокман». Режиссерский экземпляр. 1900. — Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-157)
157. *А. Б.* [*Богданович А. И.*]. Критические заметки. — «Мир божий», 1901, № 4, с. 12. [↑](#footnote-ref-158)
158. *Н. Рок* [*Ракшанин Н. О.*]. Из Москвы. История о двух «Снегурочках». — «Новости» и «Биржевая газета», 1900, 30 сент., № 271, с. 3. [↑](#footnote-ref-159)
159. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч., т. 6, с. 25. [↑](#footnote-ref-160)
160. «На дне» Горького. — «Новости дня», 1902, 21 дек., № 7013. [↑](#footnote-ref-161)
161. *Дорошевич В., Потресов С., Гиляровский Вл. «*На дне». — «Русское слово», 1902, 19 дек., № 349, с. 3. [↑](#footnote-ref-162)
162. Режиссерский экземпляр «На дне». — Музеи МХАТ. Архив К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-163)
163. Vivos voco, mortuos plango (лат.) — зову живых, оплакиваю мертвых, [↑](#footnote-ref-164)
164. *А. В.* [*Амфитеатров А. В.*]. Театральный альбом. — «Русь», 1904, 3 апр., № 110, с. 2. [↑](#footnote-ref-165)
165. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 5. М., 1958, с. 413. [↑](#footnote-ref-166)
166. Цит. по: *Виноградская И. Н*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. 2. М., 1971, с. 41. [↑](#footnote-ref-167)
167. *Мейерхольд Вс. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, с. 119. [↑](#footnote-ref-168)
168. Там же, с. 85. [↑](#footnote-ref-169)
169. Там же, с. 119. [↑](#footnote-ref-170)
170. *Строева М. Н*. Режиссерские искания Станиславского. М., 1973, с. 219. [↑](#footnote-ref-171)
171. *Блок А. А*. Собр. соч., т. 4. М.‑Л., 1961, с. 534. [↑](#footnote-ref-172)
172. *Чуковский К*. Из беседы К. С. Станиславского. «Драма жизни». — «Сегодня», 1907, 4 апр. [↑](#footnote-ref-173)
173. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 5, с. 414. [↑](#footnote-ref-174)
174. Там же, с. 409. [↑](#footnote-ref-175)
175. Там же, с. 410. [↑](#footnote-ref-176)
176. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 270. [↑](#footnote-ref-177)
177. Там же, т. 5, с. 411. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 1, с. 174. [↑](#footnote-ref-179)
179. *Станиславский К. С*. Статьи. Речи, беседы. Письма. М., 1953, с. 88. [↑](#footnote-ref-180)
180. *Станиславский К. С*. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 88. [↑](#footnote-ref-181)
181. *Калашников Ю*. Театральная этика Станиславского. М., 1960, с. 6. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Крэг Г*. Искусство театра. СПб., 1910, с. 93. [↑](#footnote-ref-183)
183. *Толстой Л. Н*. Полн. собр. соч., т. 48. М., 1952, с. 129. [↑](#footnote-ref-184)
184. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 5, с. 420. [↑](#footnote-ref-185)
185. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 6. М., 1959, с. 73 – 75. [↑](#footnote-ref-186)
186. Там же, с. 75. [↑](#footnote-ref-187)
187. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 328. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Дикий А*. Повесть о театральной юности. М., 1957, с. 290. [↑](#footnote-ref-189)
189. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 369. [↑](#footnote-ref-190)
190. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 5, с. 475 – 476. [↑](#footnote-ref-191)
191. *Н. Эф.* [*Эфрос Н. Е.*]*. «*Драма жизни». — «Парус», 1907, № 1, с. 3. [↑](#footnote-ref-192)
192. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 5, с. 639. [↑](#footnote-ref-193)
193. Режиссерский экземпляр «Драмы жизни» К. Гамсуна, 1905 год. — Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 326 – 327. [↑](#footnote-ref-195)
195. Там же, т. 5, с. 414. [↑](#footnote-ref-196)
196. Ширмы Крэга нашли сторонников и врагов, вызвали бурю споров. «Замысел Крэга, — писал Л. Гуревич, — поразил и потряс меня своею художественной глубиной. Кошмарное, фантастическое видение двора — эта мерцающая в дымном свете гора закованных в золото человеческих фигур, и перед этим видением, на грани, отделяющей полутемную сцену, скорбный Гамлет — в этом зрительном образе уже намечена основа трагедии». *(Гуревич Л. «*Гамлет» в Московском Художественном театре. — «Новая жизнь», 1912, № 4, с. 197). А. Кизеветтер утверждает обратное. По его словам, крэговские ширмы кричали «бедной оголенностью». Мысли Крэга о выразительности органических материалов на сцене нашли глубокий отклик в современном театре. Достаточно вспомнить «Короля Лира», поставленного П. Бруком. [↑](#footnote-ref-197)
197. См. Ежегодник МХТ, 1944, т. 1, с. 673 – 675. [↑](#footnote-ref-198)
198. *Чушкин Н. Н*. Гамлет — Качалов. М., 1966, с. 30. [↑](#footnote-ref-199)
199. Цит. по: *Качалов В. И*. Сборник статей, воспоминаний, писем. М., 1954, с. 241. [↑](#footnote-ref-200)
200. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 7. М., 1960, с. 530. [↑](#footnote-ref-201)
201. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 346. [↑](#footnote-ref-202)
202. Там же, с. 366. [↑](#footnote-ref-203)
203. Там же, т. 4. М., 1957, с. 182. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 1, с. 119. [↑](#footnote-ref-205)
205. *Немирович-Данченко Вл. И. «*Когда мы, мертвые, пробуждаемся». — «Русская мысль», 1900, № 9, с. 183. [↑](#footnote-ref-206)
206. *Виленкин В. Я*. Вл. И. Немирович-Данченко. М., 1941, с. 139. [↑](#footnote-ref-207)
207. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 2, с. 272. [↑](#footnote-ref-208)
208. *Немирович-Данченко Вл. И*. Из прошлого, с. 373. [↑](#footnote-ref-209)
209. Суть спора Горького с театром глубоко проанализирована Ю. К. Герасимовым в его докладе «Из истории инсценировок романа Ф. М. Достоевского», сделанного им на научной конференции, посвященной 75‑летию Художественного театра. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Муратова К. Д*. Реализм нового времени в оценке критики 1910‑х гг. — В кн.: Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 153. [↑](#footnote-ref-211)
211. Цит. по: Музей МХАТ. Архив Немировича-Данченко, № 29. [↑](#footnote-ref-212)
212. *Дикий А*. Указ. соч., с. 66. [↑](#footnote-ref-213)
213. Цит. по: Музей МХАТ. Архив Немировича-Данченко, № 29. [↑](#footnote-ref-214)
214. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 2, с. 292 – 294. [↑](#footnote-ref-215)
215. *Леонидов Л. М*. Воспоминания. Статьи. Беседы. Переписка. Записные книжки. М., 1960, с. 217. [↑](#footnote-ref-216)
216. Там же. [↑](#footnote-ref-217)
217. Там же. [↑](#footnote-ref-218)
218. *Кугель Л. Р*. Профили театра. М., 1929, с. 145. [↑](#footnote-ref-219)
219. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 2, с. 292. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Дикий А. Д*. Указ. соч., с. 75. [↑](#footnote-ref-221)
221. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 2, с. 297. [↑](#footnote-ref-222)
222. Цит. по: Музей МХАТ. Архив Немировича-Данченко, № 28. [↑](#footnote-ref-223)
223. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 2, с. 286. [↑](#footnote-ref-224)
224. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 2, с. 296 – 297. [↑](#footnote-ref-225)
225. Там же, т. 2, с. 297. [↑](#footnote-ref-226)
226. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 5, с. 422. [↑](#footnote-ref-227)
227. Там же, с. 415. [↑](#footnote-ref-228)
228. О театре. Современный театр и рабочие. — «За правду», 1913, 17 ноября, № 38, с. 4. [↑](#footnote-ref-229)
229. *Книппер-Чехова О*. Желанная встреча. — Цит. по: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 26. [↑](#footnote-ref-230)
230. *Волков Н*. Мейерхольд, т. 1. М.‑Л., 1929, с. 34. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Берковский Н. Я*. Статьи о литературе. М.‑Л., 1962, с. 440. [↑](#footnote-ref-232)
232. См. *Роскин А*. А. П. Чехов. М., 1959, с. 131. [↑](#footnote-ref-233)
233. *Мейерхольд Вс. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1. 1891 – 1917. М., 1968, с. 81. [↑](#footnote-ref-234)
234. См. *Лакшин В*. Толстой и Чехов. М., 1964, с. 291. [↑](#footnote-ref-235)
235. Письмо А. П. Чехова к Вс. Э. Мейерхольду, 1899 г. — В кн.: Литературное наследство, т. 68. М., 1960, с. 227 – 228. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Волков Н*. Указ. соч., с. 111. [↑](#footnote-ref-237)
237. *Полоцкая Э. А*. Чехов и Мейерхольд. — В кн.: Литературное наследство, т. 68, с. 419. [↑](#footnote-ref-238)
238. *Эфрос Н. Е*. Московский Художественный театр. М., 1924, с. 224. [↑](#footnote-ref-239)
239. *Мейерхольд Вс. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 85. [↑](#footnote-ref-240)
240. *Мейерхольд Вс*. К истории и технике театра. II. Натуралистический театр и театр настроения (1906). — В кн.: *Мейерхольд Вс. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 118. [↑](#footnote-ref-241)
241. *Мейерхольд Вс.* Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 120. [↑](#footnote-ref-242)
242. *Мейерхольд Вс*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 121 – 222. [↑](#footnote-ref-243)
243. *Мейерхольд Вс*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 205. [↑](#footnote-ref-244)
244. Там же. [↑](#footnote-ref-245)
245. Там же. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Мейерхольд Вс*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 119. [↑](#footnote-ref-247)
247. Там же, с. 85. [↑](#footnote-ref-248)
248. *Мейерхольд Вс*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 125. [↑](#footnote-ref-249)
249. *Мейерхольд Вс*. О театре. СПб., 1913, с. 13. [↑](#footnote-ref-250)
250. *Мейерхольд Вс*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 109. [↑](#footnote-ref-251)
251. *Мейерхольд Вс*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 128. [↑](#footnote-ref-252)
252. Там же, с. 109 – 110. [↑](#footnote-ref-253)
253. *Мейерхольд Вс*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 108. [↑](#footnote-ref-254)
254. *Брюсов В*. Искания новой сцены. — «Весы», 1906, № 1, с. 73. [↑](#footnote-ref-255)
255. *Волков Н*. Указ. соч., с. 232. [↑](#footnote-ref-256)
256. *Веригина В. П*. По дорогам исканий. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 38. [↑](#footnote-ref-257)
257. *Кугель А*. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1906, № 47, с. 732 – 733. [↑](#footnote-ref-258)
258. *Блок А. А*. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. — Собр. соч. в 8 т., т. 5. М.‑Л., 1962, с. 97. [↑](#footnote-ref-259)
259. *Кугель А. Р*. Профили театра. М., 1929, с. 85 – 86. [↑](#footnote-ref-260)
260. *Рославлев А*. Призраки на сцене. — «Театр и искусство», 1906, № 49, с. 768. [↑](#footnote-ref-261)
261. *Блок А. А*. Собр. соч., т. 5, с. 98. [↑](#footnote-ref-262)
262. *Мейерхольд Вс*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 247. [↑](#footnote-ref-263)
263. *Луначарский А*. Заметки философа. — «Образование», 1906, № 12, с. 87. [↑](#footnote-ref-264)
264. *Мейерхольд Вс*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 103 – 104. [↑](#footnote-ref-265)
265. *Мейерхольд Вс*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 250. [↑](#footnote-ref-266)
266. *Дейч А*. Немногое, что память сохранила… — В кн.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 63. [↑](#footnote-ref-267)
267. *Блок А. А*. Набросок к «Балаганчику». — В кн.: Собр. соч., т. 4. М.‑Л., 1961, с. 425. [↑](#footnote-ref-268)
268. Там же, с. 426. [↑](#footnote-ref-269)
269. *Мейерхольд Вс*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 228. [↑](#footnote-ref-270)
270. *Влад. Азов* [*Ашкинази В. А.*]*. «*Балаганчик» — «Чудо странника Антония». — «Речь», 1907, 1 янв., № 1. Примечательно, что к этому выпаду фактически присоединился Андрей Белый — в своих статьях он тоже осуждал «вопль какого-то Петрушки о том, что священная кровь трагической жертвы есть кровь клюквенная» («Утро России», 1907, 28 сент.). В полном противоречии со своим основным утверждением, Белый пишет, что мистическая тема Вечной Женственности профанируется «каким-то Петрушкой», превращается в «начало картонное», хотя до этого он же требовал, чтобы в спектакле все было именно картонным. [↑](#footnote-ref-271)
271. *Беляев Юр*. Театр Комиссаржевской. «Балаганчик» А. Блока. «Чудо странника Антония». — «Новое время», 1907, 3 янв., с. 13. [↑](#footnote-ref-272)
272. *Дейч А*. Указ. соч., с. 64. [↑](#footnote-ref-273)
273. *Веригина В. П*. Указ. соч., с. 40. [↑](#footnote-ref-274)
274. *Дейч А*. Указ. соч., с. 64. [↑](#footnote-ref-275)
275. *Дейч А*. Указ. соч., с. 62. [↑](#footnote-ref-276)
276. *Блок А. А*. Собр. соч., т. 4, с. 434. [↑](#footnote-ref-277)
277. *Блок А. А*. Собр. соч., т. 5. М.‑Л., 1962, с. 192. [↑](#footnote-ref-278)
278. *Мгебров А*. Жизнь в театре, т. 1. Л., 1929, с. 322. [↑](#footnote-ref-279)
279. *Веригина В. Л*. Воспоминания. Л., 1974, с. 85. [↑](#footnote-ref-280)
280. *С. Яблоновский.* [*Потресов С. В.*]*. «*Фауст». — «Русское слово», 1912, № 207, 7 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-281)
281. См. *Жаров М*. Жизнь, театр, кино. М., 1967, с. 96, 128. [↑](#footnote-ref-282)
282. *Ильинский И*. Сам о себе. М., 1961, с. 58. [↑](#footnote-ref-283)
283. *Жаров М*. Указ. соч., с. 106. [↑](#footnote-ref-284)
284. Цит. по: *Волков Н*. Вс. Э. Мейерхольд, т. 1. М.‑Л., 1929, с. 310. [↑](#footnote-ref-285)
285. Там же, с. 343. [↑](#footnote-ref-286)
286. Цит. по: «Театр», 1940, № 2, с. 116. [↑](#footnote-ref-287)
287. *Ф*. У Ф. Ф. Комиссаржевского. — «Театр», М., 1909, № 473, с. 6. [↑](#footnote-ref-288)
288. *Мгебров А*. Указ. соч., с. 262. [↑](#footnote-ref-289)
289. *Меньшиков М*. Критические очерки, т. 2. СПб., 1902, с. 257, 266. [↑](#footnote-ref-290)
290. *Булгаков С*. Два града. М., 1911, с. 291 – 292. [↑](#footnote-ref-291)
291. *Розанов В*. Когда начальство ушло. СПб., 1910, с. 51. [↑](#footnote-ref-292)
292. *Лихачев Вл*. Формоискательство. — «Театр и искусство», 1910, № 47, с. 905. [↑](#footnote-ref-293)
293. *Брюсов В*. Театр будущего. — «Театр», М., 1907, № 8, с. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-294)
294. *Комиссаржевский Ф*. Вольфганг Амадей Моцарт. — «Рампа и жизнь», 1911, № 3, с. 4. [↑](#footnote-ref-295)
295. *Мейерхольд Вс. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1. М., 1968, с 177. [↑](#footnote-ref-296)
296. *Александрович Ю.* [*Потеряхин А. Н*.]. После Чехова, ч. 2. Нигилизм-модерн и наши моралисты. М., [б. г.], с. 233. [↑](#footnote-ref-297)
297. *Блок А*. Собр. соч. в 8 т., т. 8. М.‑Л., 1963, с. 266. [↑](#footnote-ref-298)
298. *Венгеров С*. Литературные настроения 1910 года. — «Русские ведомости», 1911, № 1, 1 янв., с. 11. [↑](#footnote-ref-299)
299. *Зноско-Боровский Е*. Русский театр начала XX века. Прага, 1925, с. 232. [↑](#footnote-ref-300)
300. *Комиссаржевский Ф*. Вольфганг Амадей Моцарт. — «Рампа и жизнь», 1911, № 3, с. 4. [↑](#footnote-ref-301)
301. *Комиссаржевский Ф*. Театральные прелюдии. М., 1916, с. 125. Далее сноски на эту книгу приводятся в тексте. [↑](#footnote-ref-302)
302. См. Русский романтизм. М., 1974, с. 29 – 30. [↑](#footnote-ref-303)
303. *Комиссаржевский Ф*. По поводу книги Вс. Э. Мейерхольда «О театре». — «Маски», 1912 – 13, № 4, с. 36. [↑](#footnote-ref-304)
304. *Комиссаржевский Ф*. Немцы и русский театр. — «Маски», 1913 – 1914, № 7 – 8, с. 10. [↑](#footnote-ref-305)
305. *Икс*. Обо всем. — «Театр», 1912, № 1192, с. 8. [↑](#footnote-ref-306)
306. *Зноско-Боровский Е*. Указ. соч., с. 349. [↑](#footnote-ref-307)
307. *Гуревич Л*. Литература и эстетика. Критические опыты и этюды. М., 1912, с. 159. [↑](#footnote-ref-308)
308. *Сахновский В*. Театр А. Н. Островского. М., 1919, с. 25. [↑](#footnote-ref-309)
309. Цит. по: *Кугель А*. Русские драматурги. Л., 1933, с. 53. [↑](#footnote-ref-310)
310. *Слонимская Ю*. Театр Островского. — В кн.: Ежегодник императорских театров. 1915, с. 75, 96. [↑](#footnote-ref-311)
311. *Невежин П. «*Символизм» и «быт». — «Слово», 1907, 24 марта, № 107, с. 2. [↑](#footnote-ref-312)
312. См. А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX – XX веков. Л., 1974, с. 245. [↑](#footnote-ref-313)
313. См. *Фрейдкина Л*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко М., 1962, с. 257. [↑](#footnote-ref-314)
314. *Сахновский В*. О бытовом театре. — «Маски», 1912 – 13, № 6, с. 43. [↑](#footnote-ref-315)
315. *Юрьев М*. Театр Незлобина. — «Рампа и жизнь», 1910, № 37, с. 606. [↑](#footnote-ref-316)
316. *Львов Як*. У Незлобина. — «Новости сезона», 1910, № 2022, с. 6. [↑](#footnote-ref-317)
317. *Сахновский В*. О бытовом театре. — «Маски», 1912 – 13, № 6, с. 43. [↑](#footnote-ref-318)
318. *Блок А*. Собр. соч., т. 5. М., 1962, с. 276. [↑](#footnote-ref-319)
319. *Герасимов Ю. К*. Кризис модернистской театральной мысли в России. — В кн.: Театр и драматургия, вып. 4. Л., 1974, с. 228. [↑](#footnote-ref-320)
320. *Комиссаржевский Ф*. О гармонии искусств на сцене. — В кн.: Ежегодник императорских театров, т. 1. 1912. [↑](#footnote-ref-321)
321. Там же. [↑](#footnote-ref-322)
322. *Львов* Я. «Мещанин-дворянин». — «Рампа и жизнь», 1911, № 37, с. 10. [↑](#footnote-ref-323)
323. *Гуревич Л*. Русский драматический театр. «Принцесса Турандот». — «Речь», 1913, 29 сент., № 266, с 6. [↑](#footnote-ref-324)
324. *Соловьев Вл. «*Турандот» графа Карло Гоцци на русской сцене. — «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 2, с. 49. [↑](#footnote-ref-325)
325. *Бескин Э. «*Принцесса Турандот». — «Раннее утро», 1912, 24 окт., № 245, с. 5. [↑](#footnote-ref-326)
326. *Комиссаржевский Ф*. Сапунов — декоратор. — «Аполлон», 1914, № 4, с. 12. [↑](#footnote-ref-327)
327. *Комиссаржевский Ф*. О гармонии искусств на сцене. — В кн.: Ежегодник императорских театров, т. 1. 1912, с. 7. [↑](#footnote-ref-328)
328. *Комиссаржевский Ф*. Писатель и актер. — В кн.: В спорах о театре. М., 1914, с. 104. [↑](#footnote-ref-329)
329. *Комиссаржевский Ф*. По поводу книги Вс. Мейерхольда «О театре». — «Маски», 1912 – 13, № 4, с. 39. [↑](#footnote-ref-330)
330. *Комиссаржевский Ф*. К характеристике «Фауста». Отрывок. — «Рампа и жизнь», 1911, № 35, с. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-331)
331. Там же. [↑](#footnote-ref-332)
332. *Сахновский В. «*Фауст» в постановке ф. Ф. Комиссаржевского. — «Маски», 1912, № 1, с. 33. [↑](#footnote-ref-333)
333. *Сахновский В. «*Фауст» в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского. — «Маски», 1912, № 1, с. 34. [↑](#footnote-ref-334)
334. *Е. В*. К постановке «Фауста». — «Театр», 1912, № 1111, с. 4. [↑](#footnote-ref-335)
335. *Волков Н*. Гете в русском театре. — В кн.: Литературное наследие, т. 4 – 6. М., 1932, с. 914. [↑](#footnote-ref-336)
336. См. Русский романтизм, с. 18. [↑](#footnote-ref-337)
337. *С. Яблоновский* [*Потресов С. В.*]*. «*Фауст». — «Русское слово», 1912, 7 сент., № 207, с. 5. [↑](#footnote-ref-338)
338. *Комиссаржевский Ф*. День Щепкина. Памяти идеального актера — «Театр», 1913, № 1318, с. 3. [↑](#footnote-ref-339)
339. *Ильинский И*. Указ. соч., с. 56. [↑](#footnote-ref-340)
340. *Комиссаржевский Ф*. Творчество актера и теория Станиславского. Пг., 1916, с. 9. [↑](#footnote-ref-341)
341. *Станиславский К. С*. Собр. соч. в 8 т., т. 7. М., 1960, с. 458 – 459. [↑](#footnote-ref-342)
342. Цит. по: Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 2. М., 1971, с. 432. [↑](#footnote-ref-343)
343. *Комиссаржевский Ф*. Творчество актера и теория Станиславского, с. 10. [↑](#footnote-ref-344)
344. *Комиссаржевский Ф*. Писатель и актер. — В кн.: В спорах о театре. М., 1914, с. 99. [↑](#footnote-ref-345)
345. *Комиссаржевский Ф*. Творчество актера и теория Станиславского, с. 37. [↑](#footnote-ref-346)
346. Там же, с. 37 – 38. [↑](#footnote-ref-347)
347. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 2. М., 1954, с. 6. [↑](#footnote-ref-348)
348. *Комиссаржевский Ф*. Творчество актера и теория Станиславского, с. 38. [↑](#footnote-ref-349)
349. *Комиссаржевский Ф*. Творчество актера и теория Станиславского, с. 73. [↑](#footnote-ref-350)
350. Там же, с. 14. [↑](#footnote-ref-351)
351. *Комиссаржевский Ф*. Писатель и актер. — В кн.: В спорах о театре, с. 99. [↑](#footnote-ref-352)
352. Там же. [↑](#footnote-ref-353)
353. *Комиссаржевский Ф*. За границей. (Впечатления). — «Маски», 1913 – 14, № 5, с. 67. [↑](#footnote-ref-354)
354. Там же, с. 68. [↑](#footnote-ref-355)
355. *Комиссаржевский Ф*. Творчество актера и теория Станиславского, с. 54. [↑](#footnote-ref-356)
356. Там же, с. 68. [↑](#footnote-ref-357)
357. Там же, с. 61. [↑](#footnote-ref-358)
358. *Сахновский В. «*Идиот». — «Маски», 1912, № 3, с. 62. [↑](#footnote-ref-359)
359. *Караванов Н. «*Идиот». — «Театр», М., 1913, № 1204, с. 6. [↑](#footnote-ref-360)
360. *Львов Я*. Достоевский у Комиссаржевского. — «Рампа и жизнь», 1916, № 1, с. 12. [↑](#footnote-ref-361)
361. *Сахновский В. Г*. Работа режиссера. М.‑Л., 1937, с. 139. [↑](#footnote-ref-362)
362. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 2. М., 1971, с. 443. [↑](#footnote-ref-363)
363. Там же, с. 455. [↑](#footnote-ref-364)
364. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1. М., 1954, с. 366. [↑](#footnote-ref-365)
365. *Комиссаржевский Ф*. Немцы и русский театр. — «Маски», 1913 – 14, № 7 – 8, с. 4. [↑](#footnote-ref-366)
366. Там же, с. 4. [↑](#footnote-ref-367)
367. Там же, с. 5. [↑](#footnote-ref-368)
368. *Комиссаржевский Ф*. Почему мы ставим «Дмитрия Донского»? — «Театр», 1914, № 1586, с. 5. [↑](#footnote-ref-369)
369. *Зноско-Боровский Е*. Указ. соч., с. 359, 360, 363. [↑](#footnote-ref-370)
370. *Комиссаржевский Ф*. Прав ли Горький в своем выступлении. — «Раннее утро», 1913, 27 сент., № 222, с. 6. [↑](#footnote-ref-371)
371. *Комиссаржевский Ф*. А воз и ныне там… — «Театр и искусство», 1917, № 12, с. 244. [↑](#footnote-ref-372)
372. *Комиссаржевский Ф*. А воз и ныне там… — «Театр и искусство», 1917 № 12, с. 244. [↑](#footnote-ref-373)
373. *Комиссаржевский Ф*. День Щепкина. Памяти идеального актера — «Театр», 1913, № 1318, с. 4. [↑](#footnote-ref-374)
374. *Комиссаржевский Ф*. Декорация в современном театре. — «Маски», 1913 – 14, № 6, с. 5. [↑](#footnote-ref-375)
375. *Комиссаржевский Ф*. По поводу новой книги Вс. Мейерхольда «О театре». — «Маски», 1912 – 13, № 4, с. 39. [↑](#footnote-ref-376)
376. *Марков П*. История моего театрального современника. — «Театр», 1968, № 12, с. 72. [↑](#footnote-ref-377)
377. Русская литература конца XIX – начала XX века (1908 – 1917). М., 1972, с. 95. [↑](#footnote-ref-378)
378. Цит. по: Советский театр. Документы и материалы. 1917 – 1921. Л., 1968, с. 56. [↑](#footnote-ref-379)
379. *Соболев Ю*. Пыль веков. — «Театр», 1917, № 2076, с. 8. [↑](#footnote-ref-380)
380. *Петров Н*. Театр-студия ХПСРО. — «Театральный курьер», 1918, № 1, с. 12. [↑](#footnote-ref-381)
381. *Ашмарин В. «*Буря». — «Известия», 1919, № 93, 3 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-382)
382. *Комиссаржевский Ф*. Письмо от 27 июля 1920 г. из Лондона. — «Вестник театра», 1920, № 68, 21 – 26 сент., с. 13. [↑](#footnote-ref-383)
383. Из писем Ф. Ф. Комиссаржевского. — «Вестник театра», 1920, № 70, 9 – 17 окт., с. 15. [↑](#footnote-ref-384)
384. Русское искусство за границей. Письмо из Лондона. — «Театр и музыка», 1922, № 8, 21 ноября, с. 73. [↑](#footnote-ref-385)
385. Ф. Ф. Комиссаржевский — заведующий художественной частью ак. театров. — «Красная газета», веч. вып., 1926, № 120, 24 мая. с. 4. [↑](#footnote-ref-386)
386. В последние годы жизни Ф. Ф. Комиссаржевский проживал в США, в городке Дариен (штат Коннектикут). По сведениям, полученным автором от А. А. Евреиновой-Кашиной (вдовы Н. Н. Евреинова), личный архив Комиссаржевского хранится в университете Бостона. [↑](#footnote-ref-387)
387. *Рындин В*. Художник и театр. М., 1966, с. 22 – 23. [↑](#footnote-ref-388)
388. *Головашенко Ю*. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970, с. 11, 13. [↑](#footnote-ref-389)
389. *Таиров А*. О музыке в драме. — «Студия», 1911, № 3, с. 7. [↑](#footnote-ref-390)
390. Там же. [↑](#footnote-ref-391)
391. *Таиров А*. Музыка и драма. — «Обозрение театров», СПб., 1908, № 522, 20 сент., с. 6. [↑](#footnote-ref-392)
392. *Таиров А*. О музыке в драме. — «Студия», 1911, № 3, с. 7. [↑](#footnote-ref-393)
393. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 4, л. 5. [↑](#footnote-ref-394)
394. Там же, л. 6 об. [↑](#footnote-ref-395)
395. Беседа Таирова с актерами об «Анатэме». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 261, л. 6 об. [↑](#footnote-ref-396)
396. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 4, л. 7 об. [↑](#footnote-ref-397)
397. Там же, ед. хр. 261, л. 11. [↑](#footnote-ref-398)
398. Беседа Таирова с актерами о пьесе «Изнанка жизни» (1911). — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 273, л. 3. [↑](#footnote-ref-399)
399. *Таиров А. Я*. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970, с. 78 – 79. Далее сноски на это издание даются в тексте с указанием названия («Записки режиссера…») и страницы. [↑](#footnote-ref-400)
400. *Таиров А*. Инсценировки. — «Театральная газета», 1914, № 4, 26 янв., с. 4. [↑](#footnote-ref-401)
401. *Таиров А*. Пантомима. — «Театральная газета», 1914, № 14, 6 апр., с. 6. [↑](#footnote-ref-402)
402. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 309, л. 2. [↑](#footnote-ref-403)
403. *Hup. «*Желтая кофта» (беседа с А. Я. Таировым). — «Театр», 1913, № 1417, с. 8. [↑](#footnote-ref-404)
404. Там же. [↑](#footnote-ref-405)
405. См. *Крыжицкий Г*. К. Л. Марджанов и русский театр. М., 1958, с. 97. [↑](#footnote-ref-406)
406. *Таиров А*. Наброски. — «Рампа и жизнь», 1914, № 14, с. 8. [↑](#footnote-ref-407)
407. *Блок А. А*. Собр. соч. в 8 т., т. 6. М.‑Л., 1962, с. 158. [↑](#footnote-ref-408)
408. *Таиров А*. Пути Камерного театра. — «Жизнь искусства», 1928, № 12, с 5. [↑](#footnote-ref-409)
409. *Блок А. А*. Собр. соч., т. 6, с. 56 – 57. [↑](#footnote-ref-410)
410. Камерный театр (беседа с А. Я. Таировым). — «Театральный курьер», 1918, № 2, 18 сент., с. 4. [↑](#footnote-ref-411)
411. Цит. по: Советский театр. Документы и материалы. 1917 – 1921. Л., 1968, с. 173. [↑](#footnote-ref-412)
412. *Зноско-Боровский Е*. Русский театр начала XX века. Прага, 1926, с. 385. [↑](#footnote-ref-413)
413. Цит. по: *Аскольд*. Камерный театр. — «Театр», 1917, № 2075, с. 3. [↑](#footnote-ref-414)
414. См. Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908, с. 44. [↑](#footnote-ref-415)
415. *Таиров А*. Инсценировки. — «Театральная газета», 1914, № 4, 26 янв., с. 4. [↑](#footnote-ref-416)
416. *Гуревич Л*. На путях обновления театра. — «Алконост», 1911, кн. 1, с. 173. [↑](#footnote-ref-417)
417. *Евреинов Н*. Секрет режиссерского сердца. — «Театр и искусство», 1909, № 21, с. 371. [↑](#footnote-ref-418)
418. *Крэг Г*. Искусство театра. СПб., 1912, с. 98. [↑](#footnote-ref-419)
419. Цит. по: *Таиров А*. Пути Камерного театра. — «Жизнь искусства», 1928, № 12, с. 5. [↑](#footnote-ref-420)
420. См. Беседа о театре. — «Русские ведомости», 1916, № 31, 9 февр., с. 4. [↑](#footnote-ref-421)
421. Там же. [↑](#footnote-ref-422)
422. *Бердяев Н*. Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные, литературные. (1900 – 1906). СПб., 1907, с. 31. [↑](#footnote-ref-423)
423. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69, л. 12. [↑](#footnote-ref-424)
424. *Бердяев Н*. Sub specie aeternitatis…, с. 31. [↑](#footnote-ref-425)
425. *Бердяев Н*. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М., 1916, с. 231. [↑](#footnote-ref-426)
426. *Соловьев Вл*. Собр. соч., т. 1. СПб., 1901, с. 350. [↑](#footnote-ref-427)
427. *Радлов Э*. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. СПб., 1913, с. 220. [↑](#footnote-ref-428)
428. *Булгаков С*. Два града, т. 2. М., 1911, с. 154. [↑](#footnote-ref-429)
429. *Бердяев Н*. Смысл творчества. Опыт оправдания человека, с. 239. [↑](#footnote-ref-430)
430. *Таиров А*. Наброски. — «Рампа и жизнь», 1914, № 14, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-431)
431. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 1047. [↑](#footnote-ref-432)
432. Московский Камерный театр. — «Русское слово», 1914, № 286, 12 дек., с. 6. [↑](#footnote-ref-433)
433. *Васильев П*. У А. Таирова. — «Театр», 1916, № 1952, с. 10. [↑](#footnote-ref-434)
434. *Тау*. Театр и молодежь. — «7 дней МКТ», 1924, № 9, с. 2. [↑](#footnote-ref-435)
435. Цит. по: Советский театр. Документы и материалы. 1917 – 1921. Л., 1968, с. 173. [↑](#footnote-ref-436)
436. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69, л. 12 – 13. [↑](#footnote-ref-437)
437. *Головашенко Ю*. Указ. соч., с. 58. [↑](#footnote-ref-438)
438. *Бальмонт К*. Камерный театр и литература. — «Мастерство театра», 1923, № 2, с. 36. [↑](#footnote-ref-439)
439. *Эфрос Н. «*Фамира Кифаред». — «Речь», 1916, № 312, 12 ноября, с. 3. [↑](#footnote-ref-440)
440. *Соболев Ю*. Стиль Питтореск. — «Театр», 1918, № 1095, с. 4. [↑](#footnote-ref-441)
441. *Эфрос А*. Введение. — В кн.: Камерный театр и его художники. М., 1935, с. 9. [↑](#footnote-ref-442)
442. *Марков П*. История моего театрального современника. — «Театр», 1968, № 12, с. 71. [↑](#footnote-ref-443)
443. Там же. [↑](#footnote-ref-444)
444. *Марков П*. Театральные портреты. М.‑Л., 1939, с. 25 – 26. [↑](#footnote-ref-445)
445. *Ильинский И*. Сам о себе. М., 1961, с. 129. [↑](#footnote-ref-446)
446. *Сологуб Ф*. Театр одной воли. — В кн.: Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908, с. 184 – 185. [↑](#footnote-ref-447)
447. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 320, л. 45. [↑](#footnote-ref-448)
448. Там же, л. 5, 17. [↑](#footnote-ref-449)
449. Там же, л. 17, 19. [↑](#footnote-ref-450)
450. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 320, л. 17. [↑](#footnote-ref-451)
451. *Игнатов С. «*Сакунтала». «Жизнь есть сон». — «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 6 – 7, с. 103. [↑](#footnote-ref-452)
452. *Ашкинази З*. Письмо из Москвы. Камерный театр. — «Аполлон», 1914, № 10, с. 75. [↑](#footnote-ref-453)
453. *Ашкинази З. «*Сакунтала». (Камерный театр). — «Театральная газета», 1914, № 50, с. 4. [↑](#footnote-ref-454)
454. *Соболев Ю. «*Сакунтала». — «Театр», 1914, № 1617, с. 5. [↑](#footnote-ref-455)
455. *Тугендхольд Я*. Московские театры. — «Северные записки», 1915, № 4, с. 161. [↑](#footnote-ref-456)
456. *Театрал*. Театр исканий. — «Театр», 1916, № 1950, с. 5. [↑](#footnote-ref-457)
457. *Тугендхольд Я*. Московские театры. — «Северные записки», 1915, № 4, с. 160. [↑](#footnote-ref-458)
458. *Игнатов И*. Московский Камерный театр. «Сакунтала». — «Русские ведомости», 1914, № 287, 13 дек., с. 6. [↑](#footnote-ref-459)
459. *И. И*[*гнатов*]. Московский Камерный театр. — «Русские ведомости», 1915, № 22, 28 янв., с. 6. [↑](#footnote-ref-460)
460. С. *Я*[*блоновский*]. Камерный театр. «Веер». — «Русское слово», 1915, № 22, 28 янв., с. 6. [↑](#footnote-ref-461)
461. *Коонен А*. Страницы жизни. М., 1975, с. 214. [↑](#footnote-ref-462)
462. *Другой*. Камерный театр. — «Театральная газета», 1915, № 42, 18 окт., с. 6. [↑](#footnote-ref-463)
463. См.: *А. Р*. Московский Камерный театр. «Безумный день, или Женитьба Фигаро». — «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 4 – 7, с. 200. [↑](#footnote-ref-464)
464. *Коонен А*. Указ. соч., с. 212. [↑](#footnote-ref-465)
465. *Тугендхольд Я*. К инсценировке «Женитьбы Фигаро». — «Русские ведомости», 1915, № 240, 20 окт., с. 6. [↑](#footnote-ref-466)
466. *А. Р*. Московский Камерный театр. «Безумный день, или Женитьба Фигаро». — «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 4 – 7, с. 200. [↑](#footnote-ref-467)
467. *Тугендхольд Я*. Московские театры — «Северные записки», 1915, № 4, с. 162. [↑](#footnote-ref-468)
468. *Театрал*. Театр исканий. — «Театр», 1916, № 1950, с. 6. [↑](#footnote-ref-469)
469. *Тугендхольд Я*. Московские театры. — «Северные записки», 1916, янв., с. 144. [↑](#footnote-ref-470)
470. *Тугендхольд Я*. К инсценировке «Женитьба Фигаро». — «Русские ведомости». 1916, № 240, 20 окт., с. 6. [↑](#footnote-ref-471)
471. *А. Р*. Московский Камерный театр. «Безумный день, или Женитьба Фигаро». — «Любовь к трем апельсинам», 1916, № 4 – 7, с. 200. [↑](#footnote-ref-472)
472. *Коонен А*. Указ. соч., с. 219. [↑](#footnote-ref-473)
473. Там же, с. 216. [↑](#footnote-ref-474)
474. *Бонч-Томашевский М*. Пантомима Шницлера в Свободном театре. — «Маски», 1913 – 1914, № 2, с. 53. [↑](#footnote-ref-475)
475. *Румнев А*. О пантомиме. М., 1964, с. 148. [↑](#footnote-ref-476)
476. *Коонен А*. Указ. соч., с. 232. [↑](#footnote-ref-477)
477. *Соболев Ю. «*Фамира Кифаред». — «Театр», 1916, № 1933, с. 7. [↑](#footnote-ref-478)
478. *Марков П*. История моего театрального современника. — «Театр», 1968, № 12, с. 72. [↑](#footnote-ref-479)
479. *Коонен А*. Указ. соч., с. 228. [↑](#footnote-ref-480)
480. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 8, л. 27 об. [↑](#footnote-ref-481)
481. *Игнатов И*. Камерный театр. «Фамира Кифаред» Иннокентия Анненского. — «Русские ведомости», 1916, 10 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-482)
482. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 8, л. 33 об. [↑](#footnote-ref-483)
483. *Державин К*. Книга о Камерном театре. Л., 1934, с. 50. [↑](#footnote-ref-484)
484. *Тугендхольд Я*. Письмо из Москвы. — «Аполлон», 1917, № 1, с. 74. [↑](#footnote-ref-485)
485. *Державин К*. Указ. соч., с. 74. [↑](#footnote-ref-486)
486. *Коонен А*. Указ. соч., с. 229. [↑](#footnote-ref-487)
487. *Тугендхольд Я*. Письмо из Москвы. — «Аполлон», 1917. № 1, с. 74. [↑](#footnote-ref-488)
488. *И. Ж*—*н*. Камерный театр. «Фамира Кифаред». — «Русское слово», 1916, № 259, 9 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-489)
489. Доклад А. Я. Таирова о роли художника в Камерном театре. 5 января 1929 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 54, л. 2. [↑](#footnote-ref-490)
490. *Р*—*ий. К*амерный театр. «Фамира Кифаред» И. Анненского. — «Русские ведомости», 1916, № 260, 10 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-491)
491. Освещение, при котором источники света находятся на заднем плане сцены и направлены к рампе. [↑](#footnote-ref-492)
492. Первая лекция Таирова о творческом методе Камерного театра 2 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69, л. 20. [↑](#footnote-ref-493)
493. *К. «*Соломенная шляпка». — «Театральная газета», 1917, № 2, 8 янв., с. 7. [↑](#footnote-ref-494)
494. *К. «*Голубой ковер». — «Театральная газета», 1917, № 5, 29 янв., с. 7. [↑](#footnote-ref-495)
495. *К. «*Соломенная шляпка» — «Театральная газета», 1917, № 2, 8 янв., с. 7. [↑](#footnote-ref-496)
496. Записи Таирова к спектаклю «Саломея». — ЦГАЛИ, ф. 2328 оп. 1 ед. хр. 9, л. 3. [↑](#footnote-ref-497)
497. *Бальмонт К*. О любви. — В кн.: *Уайльд О*. Саломея. СПб., 1908, с. 32. [↑](#footnote-ref-498)
498. *Державин К*. Указ. соч., с. 81. [↑](#footnote-ref-499)
499. *Гроссман Л*. Алиса Коонен. М.‑Л., 1930, с. 42. [↑](#footnote-ref-500)
500. *Коонен А*. Указ. соч., с. 239. [↑](#footnote-ref-501)
501. *Коонен А*. Указ. соч., с. 239. [↑](#footnote-ref-502)
502. *Н. Эф*[*рос*]*. «*Саломея» в Камерном театре. — «Русские ведомости», 1917, № 233, 12 (25) окт., с. 6. [↑](#footnote-ref-503)
503. *Бескин Эм*. Листки. — «Театральная газета», 1917, № 42, 18 окт., с. 8. [↑](#footnote-ref-504)
504. *Коонен А*. Указ. соч., с. 240. [↑](#footnote-ref-505)
505. *Гроссман Л*. Указ. соч., с. 46. [↑](#footnote-ref-506)
506. *Бескин Эм*. Листки. — «Театральная газета», 1917, № 42, 18 окт., с. 8. [↑](#footnote-ref-507)
507. *К*. Камерный театр. — «Театральная газета», 1916, № 46, 13 ноября, с. 8. [↑](#footnote-ref-508)
508. Ъ. «Фамира Кифаред». — «Раннее утро», 1916, № 259, 9 ноября, с. 4. [↑](#footnote-ref-509)
509. *Н. Эф*[*рос*]*. «*Саломея» в Камерном театре. — «Русские ведомости», 1917, № 233, 12 (25) окт., с. 6. [↑](#footnote-ref-510)
510. *Я. Т*[*угендхольд*]. Московские театры. — «Аполлон», 1917, № 8 – 10, с. 120. [↑](#footnote-ref-511)
511. Доклад Таирова о роли художника в Камерном театре 5 января 1929 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 54, л. 4. [↑](#footnote-ref-512)
512. *Марков П*. История моего театрального современника. — «Театр», 1969, № 5, с. 107. [↑](#footnote-ref-513)
513. *Державин К*. Указ. соч., с. 56. [↑](#footnote-ref-514)
514. Там же, с. 94. [↑](#footnote-ref-515)
515. *Бескин Э*. Листки. — «Театральная газета», 1918, № 11, 17 марта, с. 9. [↑](#footnote-ref-516)
516. *Соболев Ю*. Арлекин на троне. — «Театр», 1917, № 2072, с. 4. [↑](#footnote-ref-517)
517. *Державин К*. Указ. соч., с. 83. [↑](#footnote-ref-518)
518. Доклад Таирова о роли художника в Камерном театре 5 января 1929 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 54, л. 4. [↑](#footnote-ref-519)
519. *Державин К*. Указ. соч., с. 83. [↑](#footnote-ref-520)
520. *Румнев А*. Указ соч., с. 145. [↑](#footnote-ref-521)
521. *Головашенко Ю*. Указ. соч., с. 96. [↑](#footnote-ref-522)
522. *Бэн. «*Фамира Кифаред». — «Московские ведомости», 1916, № 260, 10 ноября, с. 2. [↑](#footnote-ref-523)
523. *Мих. Ос*[*оргин*]. О мечте — «Русские ведомости», 1917, № 38, 16 февр., с. 2. [↑](#footnote-ref-524)
524. *Боровский В. В*. Литературно-критические статьи. М., 1956, с. 419. [↑](#footnote-ref-525)
525. *Бенуа А*. Балет в Александринке. — «Речь», 1910, № 318, 19 ноября. [↑](#footnote-ref-526)
526. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 26, л. 2. [↑](#footnote-ref-527)
527. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 42, л. 84. [↑](#footnote-ref-528)
528. *Марджанишвили К. А*. Воспоминания. — В кн.: *Марджанишвили К. А*. Воспоминания. Статьи и доклады. Статьи о Марджанишвили. Тбилиси, 1958, с. 9 (далее ссылки на это издание даны сокращенно). [↑](#footnote-ref-529)
529. Там же. [↑](#footnote-ref-530)
530. *Тавридов И*. Харьковские письма. — «Театр и искусство», 1907, № 12, с. 208. [↑](#footnote-ref-531)
531. *Марджанишвили К. А*. Воспоминания…, с. 9. [↑](#footnote-ref-532)
532. *Марджанов К. А*. Воспоминания. (Рукопись). — ГЦТМ, ф. 158, оп. 1, ед. хр. 1, л. 77 – 78. [↑](#footnote-ref-533)
533. К. А. Марджанов — Н. Д. Марджановой. — В кн.: К. А. Марджанишвили. Творческое наследие. Письма. Воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили. Тбилиси, 1966, с. 55. [↑](#footnote-ref-534)
534. Там же, с. 61. [↑](#footnote-ref-535)
535. Там же, с. 65. [↑](#footnote-ref-536)
536. *Любитель*. Рига. (Хроника). — «Театр и искусство», 1904, № 51, с. 923. [↑](#footnote-ref-537)
537. *Любитель*. Рига. (Хроника). — «Театр и искусство», 1904, № 51, с. 924. [↑](#footnote-ref-538)
538. *Марджанишвили К. А*. Воспоминания…, с. 14. [↑](#footnote-ref-539)
539. Там же, с. 14 – 15. [↑](#footnote-ref-540)
540. *М. Р*[*абинович*]. Письма из Киева. — «Театр и искусство», 1907, № 47, с. 788. [↑](#footnote-ref-541)
541. *Марджанишвили К. А*. Воспоминания…, с. 28 – 29. [↑](#footnote-ref-542)
542. *Марджанов К. А*. Воспоминания. (Рукопись). — ГЦТМ, ф. 158, оп. 1, ед. хр. 1, л. 28. [↑](#footnote-ref-543)
543. *Е. А*. Как будет поставлена «Ню» О. Дымова. — «Театр», 1909, № 475, с. 5. [↑](#footnote-ref-544)
544. *Бескин Э*. Московские письма. — «Театр и искусство», 1909, № 38, с. 648. [↑](#footnote-ref-545)
545. *Марджанишвили К. А*. Воспоминания…, с. 49. [↑](#footnote-ref-546)
546. *Марджанишвили К. А*. Воспоминания…, с. 72. Симптоматично для противоречий марджановского вкуса упоминание швейцарского художника-модерниста А. Бёклина, пошло-претенциозные картины которого несопоставимы с искусством И. Е. Репина. [↑](#footnote-ref-547)
547. *Марджанишвили К. А*. Воспоминания…, с. 93. [↑](#footnote-ref-548)
548. *Станиславский К. С.* Собр. соч. в 8 т., т. 7. М., 1960, с. 472. [↑](#footnote-ref-549)
549. Там же. [↑](#footnote-ref-550)
550. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 2. М., 1954, с. 301. [↑](#footnote-ref-551)
551. *Марджанишвили К. А*. Воспоминания…, с. 64 – 65. [↑](#footnote-ref-552)
552. Там же, с. 67. [↑](#footnote-ref-553)
553. *Немирович-Данченко Вл. И*. Указ. соч., с. 310. [↑](#footnote-ref-554)
554. См. *Марджанишвили К. А*. Творческое наследие, с. 301. [↑](#footnote-ref-555)
555. *Марджанишвили К. А*. Воспоминания…, с. 112. [↑](#footnote-ref-556)
556. Там же. [↑](#footnote-ref-557)
557. *Крыжицкий Г*. Режиссерские портреты. М.‑Л., 1928, с. 65. [↑](#footnote-ref-558)
558. См. «Театр», 1913, № 1386. [↑](#footnote-ref-559)
559. *Комиссаржевский Ф*. По поводу книги В. Мейерхольда «О театре». — «Маски», 1912 – 13, № 4, с. 41. [↑](#footnote-ref-560)
560. *Юренева В*. То, чего не забудешь. — В кн.: К. А. Марджанишвили. Творческое наследие, с. 507. [↑](#footnote-ref-561)
561. *Николаев Н*. Театральные заметки. «Слезы». — «Киевлянин», 1912, № 110, 21 апр., с. 4. [↑](#footnote-ref-562)
562. К. А. Марджанишвили. Творческое наследие, с. 67. [↑](#footnote-ref-563)
563. *Комиссаржевский Ф*. О гармонии искусств на сцене. — В кн.: Ежегодник императорских театров, т. 1, 1912, с. 9. [↑](#footnote-ref-564)
564. «Театр», 1913, № 1364. [↑](#footnote-ref-565)
565. Свободный театр. Дневник общих собраний и заседаний Режиссерского правления. — ГЦТМ, ф. 158, ед. хр. 4 – 10, л. 2. [↑](#footnote-ref-566)
566. Свободный театр. Дневник общих собраний… — ГЦТМ, ф. 158, оп. 1, ед. хр. 4 – 10, л. 1. [↑](#footnote-ref-567)
567. Свободный театр. Дневник общих собраний… — ГЦТМ, ф. 158, оп. 1, ед. хр. 4 – 10, л. 2 – 4. [↑](#footnote-ref-568)
568. *Марджанишвили К. А*. Воспоминания, с. 95. [↑](#footnote-ref-569)
569. Там же. [↑](#footnote-ref-570)
570. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 7, с 539. [↑](#footnote-ref-571)
571. *Комиссаржевский Ф*. О «Прекрасной Елене». — «Маски», 1913 – 14 № 2, с. 31. [↑](#footnote-ref-572)
572. К. А. Марджанишвили. Творческое наследие, с. 274. [↑](#footnote-ref-573)
573. Там же, с. 66, 68. [↑](#footnote-ref-574)
574. *Козинцев Г*. Сила одухотворенности. — В кн.: К. А. Марджанишвили. Творческое наследие, с. 284. [↑](#footnote-ref-575)
575. *Марджанишвили К. А*. Воспоминания…, с. 65 – 66. [↑](#footnote-ref-576)
576. Там же, с. 96. [↑](#footnote-ref-577)
577. *Е. В.* [*Вахтангов Е. Б.*] [Без названия]. — «Терек», Владикавказ, 1907, 22 июля, № 164. [↑](#footnote-ref-578)
578. *Е. В.* [*Вахтангов Е. Б.*]. [Без названия]. — «Терек», Владикавказ, 1907, 22 июля, № 164. Цензура вычеркнула слово «красное». Рукой Вахтангова оно вписано в газетную вырезку. Хранится в комнате-музее Вахтангова. [↑](#footnote-ref-579)
579. *Евгений В.* [*Вахтангов Е. Б.*]. Бутафор. — «Терек», Владикавказ, 1907, 10 авг., № 179. [↑](#footnote-ref-580)
580. *Бунин И. А*. Собр. соч. в 9 т., т. 6. М., 1966, с. 216 – 217. [↑](#footnote-ref-581)
581. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 5. М., 1958, с. 496. [↑](#footnote-ref-582)
582. Там же. [↑](#footnote-ref-583)
583. Выражение, употреблявшееся для характеристики одной из разновидностей психологического реализма. [↑](#footnote-ref-584)
584. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 5, с. 497. [↑](#footnote-ref-585)
585. Выражение С. Г. Бирман. [↑](#footnote-ref-586)
586. Выпускники Чечено-Ингушского педагогического института Л. Н. Зубков и В. А. Кан-Калик собрали и опубликовали в 1968 году данные, по-новому освещающие связи Вахтангова с революционным движением на Кавказе (см. *Зубков Л. Н., Кан-Калик В. А*. Вахтангов в Грозном. Грозный, 1968). [↑](#footnote-ref-587)
587. Е. Б. Вахтангов — Л. А. Сулержицкому. 8 июля 1911 г. Новгород-Северский. — В кн.: Л. А. Сулержицкий. М., 1970, с. 484. [↑](#footnote-ref-588)
588. *Сушкевич Б. М*. Семь моментов работы над ролью Л., 1933, с. 11. [↑](#footnote-ref-589)
589. См.: *Бирман С*. Путь актрисы, с. 129. [↑](#footnote-ref-590)
590. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959, с. 58. [↑](#footnote-ref-591)
591. См. *Антокольский П*. Детство и юность Е. Б. Вахтангова. — В кн.: Вахтангов. Записки. Письма. Статьи. М.‑Л., 1939, с. 8. [↑](#footnote-ref-592)
592. *Ерёменко Н*. Его юность. — В кн.: Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959, с. 346. [↑](#footnote-ref-593)
593. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 254. [↑](#footnote-ref-594)
594. *Анчар* [*Боцяновский В. Ф.*]. В студии Художественного театра. — «Биржевые ведомости», веч. вып., 1914, 16 апр., № 140. [↑](#footnote-ref-595)
595. *Громов В*. Михаил Чехов. М., 1970, с. 29. [↑](#footnote-ref-596)
596. *Кармин Серг*. Студия Станиславского. — «Театральная газета», 1913, 24 ноября, № 9. [↑](#footnote-ref-597)
597. *Печерский Э*. Праздник мира. — «Раннее утро», 1913, 16 ноября, № 265. [↑](#footnote-ref-598)
598. *Шебуев Н*. Впечатления. — «Обозрение театров», 1914, 17 апр., № 2409. [↑](#footnote-ref-599)
599. *Зигфрид* [*Старк Э. А.*]. Эскизы. — «Санкт-Петербургские ведомости», 1914, 17 апр., № 85. [↑](#footnote-ref-600)
600. *Сергей Глаголь* [*Голоушев С. С*.]. Студия Художественного театра. — «Столичная молва», М., 1913, 22 ноября, № 338. [↑](#footnote-ref-601)
601. Стенограмма производственных совещаний МХТа 2‑го. Доклад Б. М. Сушкевича от 31 января 1932 года. — ЦГАЛИ, ф. 1990, оп. 2, ед. хр. 22, с. 94 – 95. [↑](#footnote-ref-602)
602. *Марков П*. Правда театра. М., 1965, с. 282. [↑](#footnote-ref-603)
603. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 43. [↑](#footnote-ref-604)
604. См. *Пыжова О. И*. Призвание. — «Театр», 1973, № 5. [↑](#footnote-ref-605)
605. *И. Джонсон* [*Иванов И. В.*] Московские письма. — «Театр и искусство», 1915, № 52, с. 1000. [↑](#footnote-ref-606)
606. См. *Громов В*. Указ. соч., с. 39. [↑](#footnote-ref-607)
607. См. *Бергер Г. «*Потоп». М., 1925, с. 72. [↑](#footnote-ref-608)
608. *Сергей Яблоновский* [*Потресов С. В.*]. Студия Художественного театра. «Потом» Г. Бергера. — «Русское слово», М., 1915, 15 дек., № 287. [↑](#footnote-ref-609)
609. *Евреинов Н. Н*. История русского театра с древнейших времен до 1917 года. Нью-Йорк, 1955, с. 354. [↑](#footnote-ref-610)
610. *Бирман С. Г*. Записи лекций Е. Б. Вахтангова. (Рукопись). 17 ноября 1916 г. — ЦГАЛИ, ф. 2046, оп. 1, ед. хр. 273. [↑](#footnote-ref-611)
611. Беседы о Вахтангове. М.‑Л., 1940, с. 80. [↑](#footnote-ref-612)
612. *Чехов М. А*. Путь актера. Л., 1928, с. 88. [↑](#footnote-ref-613)
613. *Гиацинтова С*. Жизнь театра. М., 1963, с. 80. [↑](#footnote-ref-614)
614. *Геронский*. После смерти Вахтангова. — «Театр и студия», М., 1922, № 1 – 2, с. 23. [↑](#footnote-ref-615)
615. *Кнебель М*. Вся жизнь. М., 1967, с. 92 – 93. [↑](#footnote-ref-616)
616. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 7. М., 1960, с. 401. [↑](#footnote-ref-617)
617. К. А. Марджанишвили. Творческое наследие. Тбилиси, 1966, с. 67 – 68. [↑](#footnote-ref-618)
618. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 66. [↑](#footnote-ref-619)
619. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 212. [↑](#footnote-ref-620)
620. См. *Завадский Ю*. Отважный первооткрыватель. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 249. [↑](#footnote-ref-621)
621. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 208. [↑](#footnote-ref-622)