**Московский Художественный театр Второй** / Редакц. и предисл. А. М. Бродского. М., 1925. 179 с.

От редактора 9 [Читать](#_Toc337794042)

*Б. С. Ромашов*.
Московский Художественный Театр Второй и современность. 1922 – 1925 13 [Читать](#_Toc337794043)

*П. А. Марков*.
Первая студия. Сулержицкий — Вахтангов — Чехов. 1913 – 1922 65 [Читать](#_Toc337794044)

Личный состав труппы, правления и администрации МХТ 2‑го 177 [Читать](#_Toc337794045)

Репертуар МХАТ 2‑го в хронологическом порядке 179 [Читать](#_Toc337794046)

# **{9}** От редактора

Двенадцать лет тому назад я был среди небольшого количества зрителей, присутствовавших на дебютном спектакле зачинавшейся Первой Студии МХТ — «Гибели Надежды».

Это была робкая попытка группы талантливых, молодых смельчаков под водительством актера С. В. Болеславского и при ближайшем участии К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого — попытка, увенчавшаяся серьезным успехом.

«Гибель Надежды» оказалась для Студии ее воскресением, так как после первого показа «Гибели» — надежда на успех нового, тогда еще крохотного дела, и вера в его будущее зажила во всех, кто был свидетелем этого спектакля. А вскоре после Диккенсовского «Сверчка на печи», инсценированного и поставленного Б. М. Сушкевичем, Студия утвердила себя в Театральной Москве, и с тех пор интерес к ней неизменно возрастал.

К пятилетию существования Первой Студии, ставшей уже крепко на ноги, мне довелось издать монографию — изумительного по красоте и трогательного, иногда до слез, по исполнению — «Сверчка на печи» мне хотелось запечатлеть, оставить в истории театра след этого спектакля, так глубоко волновавшего в течение пяти лет бесчисленных зрителей, наполнявших ежевечерне маленький театрик на бывшей Скобелевской площади.

С тех пор прошло семь огромных лет, по количеству пережитого — семь веков… и Первая Студия уже превратилась в Московский Художественный {12} Театр Второй, имея на своем студийном пути ряд прекрасных достижений, работая упорно, не останавливаясь перед бесконечными трудностями, выдвинутыми временем на ее пути, преодолевая их, и в области репертуара, и в способах разрешения сценических проблем, и в актерском ансамбле.

К концу своего студийного периода — Студия имела в своей среде двух вождей — Вахтангова и Чехова; первого — в ореоле славы режиссера, на которого с громадным волнением взирала современность, в трепетном ожидании от него нового сдвига в театральном искусстве; второго — актера, уже увенчанного молвой именем… гениального.

Вахтангов безвременно угас, но после его смерти студийный коллектив еще теснее сомкнулся и подвел свой двенадцати летний итог Лесковским «Расточителем», в котором с удивительным блеском показал свои возможности в области сценического мастерства…

«Расточителем» кончается Первая Студия, и «Гамлетом» открывается летопись МХТ Второго. Теперь на мою долю вновь выпадает большая радость, утвердить в книге весь прошлый и настоящий пути этого театра, и эта радость тем привлекательней, что я чту всех актеров его, слитных в единое целое, спаянных лучшим из цементов — талантом.

Не просто стали они театром на площади, где еще так недавно отзвучал праздник двух столетних театральных юбиляров, и где самым юным, самым животворящим является МХТ Второй.

В этом переселении на площадь столетия есть много символически прекрасного, и ближайшие годы радостно убедят меня в моей надежде, что славное будущее принадлежит этому театру, который фундаментом положил, свое, правда краткое, но зато гранитное, прошлое…

*Александр Бродский*

# **{13}** Б. С. Ромашов«Московский ХудожественныйТеатр Второй и современность»1922 – 1925

## **{16}** I

Наша эпоха сжигает корабли, ведущие искусство к «неведомым далям». Загадочные гермы на путях и перепутьях заменены Электрическими семафорами вдоль прямых, как стрела, дорог. Если еще вчера интеллигентская лирика Чехова волновала своей утешительной благодатью, надеждой на прекрасное будущее, унимала волнения и страсти, раздавая каждому нищему духом по благотворительному пятачку, то сегодня — она звучит издевкой над человеческой волей, — для нее нет места в огромном механизме революционной эпохи: так заглохла в стальном хоре современности дребезжащая струна кисло-сладкой «интеллигентской» морали. Сегодня — порог эпохи, и никакими силами не стереть его исторической меты. Человек без сегодня — выпотрошенное яйцо. И если мораль выпотрошенного яйца еще поет о себе на разные лады, то это лишь писк мухи за зимней рамой. И совершенно напрасно обыватель старается зарываться в подушки от грозы и затыкать уши ватой от грохота и гула современности, — чем глубже в нору, тем длиннее ее цепкое удилище, вытягивающее его, как пескаря, за шиворот в самый водоворот. Ибо самое главное заключается в том, что рушится старый быт, разламывается пластами, и вместе с ним исчезает его флора и фауна, и то, что вчера казалось ценным и высоким, размолото в пыль на дороге, где проезжает грузовик сегодняшнего дня.

В этот период грандиозных разломов и коллективных созиданий приходится туго искусству d’ancien régime. Вместе с «изящными ценностями» вчерашнего дня надает и оно, лишь только обнаружит свою бесхребетность. Почвенные скрепы рушатся. Интересы и мечтания того общества, которому оно служило, сменились жизнью и интересами другого. Если вчера на вес {18} золота ценились утопические слезы о проданном вишневом саде, то сегодня их сменяет веселый гул детского городка. Чеховская «Comédie larmoyante» превращается в сатирическую комедию о закате Гаевых и Раневских.

И если социальный критерий является в наши дни чрезвычайно важным в определении художественных ценностей, то самое развитие искусства находится в тесной зависимости от культурного сотрудничества старых классов и группировок в новом пролетарском строительстве. Лозунги, брошенные революцией в художническую среду, определяли в огромной степени те вехи, по которым развивалось искусство в последнее семилетие. Вопросы культурной преемственности и органической связи с прошлым являются чрезвычайно важными как раз в тот момент, когда еще не ставшее на ноги искусство, выдвинутое революцией, желает отмежеваться от всего прошлого, рассчитывая исключительно на свои силы. Опыт последних лет наглядно показал, к чему приводит это формальное отщепенство, и может ли оно заменить собою нормальное развитие современного искусства, питающееся чистыми соками всего лучшего, что оставила нам старая культура. С другой стороны, художнический аристократизм, превращаясь в консервативный застой, окончательно потерял свое значение и смысл в то время, когда борьба за классовые интересы перешла из сферы ученых кабинетов на международную арену. Прикрывание худосочного «свободомыслия» фиговым листом либерализма приводит рано или поздно к тупику, после чего резкая необходимость сменить вехи вряд ли возможна, как реальная программа.

Нет ничего мудреного в том, что именно театр, наиболее острое из искусств современности, выдвинутый на передовые позиции с первых шагов революции, стал обнаруживать свое истинное лицо уже в наши дни глубоких переоценок и социального анализа. Как еще недавно мы склонны были признавать узко формальные удачи движением вперед, и лишь недавний пересмотр революционных завоеваний искусства с несомненностью показал, в чем ошибки нашей левизны, и как далека, в сущности, программа современного искусства, от всего того, что под блестящей внешней оболочкой таит в себе далекое и чуждое новому зрителю содержание.

Так перед профессиональным театром, служившим до революции рупором крупно-буржуазных общественных настроений, возникает проблема нового художественного курса, новая целевая установка, которую определяют общественно пролетарские директивы современности. И тут ничего не поделаешь. Никакими ссылками на «вечные ценности» искусства не заставишь поверить в свое обращенное лицо. Художественной организации, воспитанной {19} в духе старой классовой психологии, но обладающей большими художественными запасами, огромной театральной культурой, приходится рассчитывать на нового потребителя и поставить новые вехи на своем пути, которые вели бы театр нога в ногу с эпохой. Беда, если весь художественный инвентарь такого театра оказывается ненужным в наши дни: его упадочная роскошь, некоторое время служа приманкой для отсталых слоев нового общества, сдается в архив, превращаясь в музейную ценность. Плохое утешение для театра стать музеем перед современностью.

Предреволюционный рост иного театра, находясь в общих условиях социального влияния, отклонился в сторону от упадка, благодаря целостности и прочности своей организации. В таком театре есть что показать новой аудитории, есть на что опираться в своем продвижении. Резкий ветер современности должен сдуть с такого театра, последний налет академической усталости и консервативной пыли: в самом деле, не огромный ли путь — последнее семилетие. Здоровая наследственность и крепкая профессионально-художническая сорганизованность служат достаточными посылками для дальнейшего развития. Весь вопрос в том, как воспользуется подобный театр своим культурным багажом, как разовьет свои художественные силы, какими глазами будет глядеть в лицо героической современности, сможет ли применить ее методы и усвоить ее уроки.

Первая Студия МХАТ, ныне Художественный Театр 2‑й, имела, по нашему мнению, все основания быть в числе таких немногих театров. Ответ на поставленные вопросы о ее связи с современностью мы получим, рассмотрев ее деятельность с начала осуществления ею новой большой, художественной программы.

## II

Сезон 1922 – 23 года отмечен резким переломом в деятельности Первой Студии, совпавшим с ее десятилетним юбилеем. Постановка «Архангела Михаила» (автор Н. Н. Бромлей), осуществленная в бурный период Театрального Октября, ни в какой мере не могла определять связи молодого театра с современной общественностью. Насквозь проникнутая упадочным духом мистики, она лишний раз подчеркивает ненужность подобного спектакля в наши дни.

Три пьесы, поставленные в этом сезоне: «Герой» Д. Синга, «Укрощение строптивой» и «Король Лир» В. Шекспира — обозначали перенесение театрального {20} фокуса с узкого сектора интимных переживаний на широкие масштабы монументальной героики. Патриархальное пение «Сверчка» уходит в область забытых мечтаний и уступает место резким страстям и грубому изображению характеров. Радиус сцены увеличивается, охватывая глубину сценической площадки и широкий просцениум, а вольная вертикаль декоративных построений, находясь в близкой зависимости от уже достигнутых завоеваний левого фронта, придает новому зрелищу архитектурное разнообразие, изломанную стройность фактуры, что в соединении с живописной {21} проблемой — постоянной шутницей МХАТ’ов — создает непривычную в ртом театре сценическую картину, готовую для пестрого оживления ярким костюмом, звучным жестом, крикливой маской и бодрым ритмом шекспировской комедии. Так 1‑я Студия вступила в период увлечения делл’артизмом. Не много формально «нового» видели мы здесь после петербургских опытов В. Мейерхольда и, насквозь пропитанного романтикой «комедии масок», Камерного театра Но странно: 1‑я Студия пользуется этими приемами только для внешней фактуры спектакля. Его изломы, капризные темпо, резкие сценические приемы служат лишь новой формой для того психологического содержания, которое облегчено в своем показе, очищено от натуралистической шелухи.

Уже самый выбор пьесы Д. Синга, такой необычной, берущей этическую проблему, как композиционный прием драматурга, написанную здоровым и пряным языком, показывал совершенно особое намерение театра. Режиссер этого спектакля, А. Дикий, определял задачу постановки в том, чтобы «впервые дать произведение Синга без реально бытовой национальной окраски, впервые использовать материал предлагаемый пьесой для создания спектакля общечеловеческого, а не узконационального» (см. Вступ. статью К. Чуковского к «Герою» Синга. Гиз. 1923). Отсюда видно, какой поворот делает театр в этой постановке. «Общечеловеческий» характер спектакля — ведь это же отказ 1‑й Студии от своей сугубо реалистической программы, некоторый, правда, туманный жест в сторону современности. На деле все оказалось значительно проще и куда уже поставленного задания. Лишая пьесу «узко национального» колорита, обобщая ее фабулу, театр тем самым лишил тему того узко-национального *ирландского* колорита, {22} без акцента на который произведение Синга становится парадоксальным «пустячком», вся цель которого эпатировать зрителя неожиданностью психологических положений. Придание пьесе «общечеловеческого» смысла при игнорировании ее специфически ирландского жанра, привело к обратным результатам и значительно облегчило комедию, наделенную в оригинальной трактовке большим юмором и лирической прелестью. К тому же и декоративное оформление этого спектакля, лишавшее сцену конкретного места действия, подчеркивавшее живописную «эффектность» и массовую праздничность, создавало лишний повод к оценке этой постановки как студийного опыта, отнюдь не завершающего какой-либо период исканий, но обнаруживающего в широкой мере отказ театра от реалистической психологии, желание {24} разыграть национальную комедию в специфически театральных масках. Увлечение делл’артизмом лишний раз подчеркивало эклектический характер художественных приемов 1‑й Студии. Но тот же «Герой», как спектакль, уже звучал по иному. Резкость интонаций вполне соответствовала необычной резкости самой темы. Грубый жест и интенсивность в «подаче» актерами образов пьесы была налицо. Формальная грань была уже перейдена, и театр совершенно очевидно вступал в новую полосу своего развития.

Особенно резко сказалось это в постановке «Укрощения строптивой». Театр брал одну из наиболее далеких современности, по своему домостроевскому содержанию, комедий Шекспира. Театр переносил и в данном случае свой фокус на формальные задания и достиг весьма значительного успеха. Общее впечатление от шекспировой комедии было жизнерадостное и красочное. Академическая приглаженность давала себя не мало знать в этом глубоко-эстетском барокко. Живописный подход выразился здесь особенно резко, доходя в некоторых моментах до излишней слащавости и картинности. Но самое оформление было легко, изящно и удобно для актеров, а ведь центр тяжести был в нем — и в этом несомненная ценность этого спектакля — в носителе маски, брызжущем здоровым весельем, экспансивным гаерством, Заразительной простотой! Буффонность доходила до гротеска и, захватывая хорошую порцию отеатраленной эксцентрики, несла галопом комедию, узорно перепутывая темпы, скрещая диалоги и впервые показывая — на сцене «Сверчка» и «Потопа» — ярко звучащий веселый спектакль! Режиссерам А. Чебану и В. Смышляеву удалось организовать новый для МХАТ’а и по своему ритму резко отличающийся от прошлого спектакль. Актеры обнаружили крепкое мастерство, блеснув разнообразием масок, темпераментом и весельем. Не обычный рисунок Катарины, даваемый Корнаковой, легок, как флорентийское кружево, и столь же изящно утончен. Капризная девчонка, взбаломошенная и вздорная, перерождается в течение комедии в кроткую супругу, дворянский идеал эпохи возрождения. Тонкость комедийных нюансов вытекает у талантливой артистки из глубокого эксцентрического замысла. В этом свежесть даваемого ею образа, специфически женская природа которого раскрыта с замечательной психологической простой. Ее диалог искрометен, ее ритмы спутаны, ее обаятельность чудесна. Сколько молодого, задорного темперамента в этой капризной неожиданной передаче.

Грумио — И. Ильинского подан в той же эксцентрической манере. Старая итальянская маска слуги зацветает в исполнении этого подлинно современного буффона острым цирковым юмором. Мешковатость движений, заметно {26} синкопирующая речь и ритмическая ловкость — эти приемы манежного эксцентрика дают прекрасный тон его непринужденным lazzi и непередаваемую характерность репризам! Придурковатость и забитость — неотъемлемые черты подобного характера — смягчены озорным лукавством и здравым остроумием своеобразного жонглера. Так играть, как И. Ильинский, может только актер, кровно чувствующий свою неповторяемую маску.

На пороге галереи положительных образов стоит Петруччио-Готовцев. Кипучий театральный веронец с замашками профессионального дрессировщика — это недурно для современного Шекспира! Резкий, впечатляющий грим, широкая вольность движений и интонаций, наигранная темпераментность и непосредственное веселье — этих качеств достаточно, чтобы убедить зрителя в крепости и полнокровии мужественного образа. Петруччио-Готовцев с прекрасным успехом достигает этого.

И на противоположном плане героической комедии — романтические персонажи, носители бесхарактерных масок — изящно передавали сентиментальные любовные дуэты. Бианка — Дурасова и Люченцио — Азанчевский создают прекрасную «песнь торжествующей любви». В их декламации и движениях в меру стыдливой театральной страсти и мелодической романтики, их внешний рисунок прост и приятен. Мы бы забыли о прологе, если бы не отметили смачного реализма, с каким играет Слая Волков, не исчерпали бы перечня главных масок, если бы не отметили блестяще веселого и забавного Транио у В. Попова и чопорно-сухого Баптиста Миноля у Новского.

В этом было что-то необычное в ряду других «ансамблевых» постановок первой Студии: освобожденный от реалистических ухищрений, спрятавшись за пестрые маски, коллектив вероятно почувствовал в себе новые возможности, открывающие неожиданные непривычные интонации и свободный {27} жест. На рубеже второго десятилетия 1‑я Студия определяет себя преимущественно, как театр героической комедии и тем самым кладет новые вехи своего развития.

Не довольствуясь достижениями в монументальной комедии, 1‑я Студия делает в этом же сезоне первый опыт в трагедийном репертуаре. Выбор «Короля Лира» нельзя признать удачным. Этическая проблема этой трагедии еще резче противоречит новому пониманию «жалкой участи» низложенных {28} королей, чем домостроевские уроки «Укрощения». Центр тяжести был перенесен на создание формы интимного действа, что явилось шагом назад. Камерный план инсценировки с широким применением традиционных приемов эффектного зрелища оказался совершенно бесцветным и не нашел в режиссерской композиции стройного толкования. Актерская передача, углубленная в нарочитый психологизм была пасмурна и лишена ярких сценических образов. В основу был положен минорный тон; трагедия личного порядка, действенная структура оказалась мало выявленной. Не говоря об образе самого Лира, нашедшем в Певцове своего узкого толкователя, лишившего фигуру необходимой для трагедии героической глубины, весь общий уровень исполнения оказался приглушенным и тусклым. Не оставляло {29} должного впечатления и сценическое разрешение «Лира», основанное на испытанных средствах освещения и серых сукон. Необходимо, однако, отметить, что на всем спектакле в целом, несмотря на глубоко камерный характер, чувствовалось желание подойти по иному к разрешению давно разгаданных трагических образов, приблизить их к будничным интересам вчерашнего дня и заставить плакать, над горем безумного короля с добродушной слезливостью, сочувствующего обывателя. В самом понимании трагедии было много той сентиментальной слащавости, которая лишала спектакль в целом настоящего стержня трагедии. Но и тут важно отметить огромное тяготение 1‑й Студии к большим героическим планам. Пусть «Лир» носит на себе все следы «Диккенсовского» понимания трагического: не в самой ли {30} коллизии (вспомним Л. Толстого) кроется для нашего времени разгадка подобного «толкования»? Разрешение трагедии отныне делается проблемой 1‑й Студии, к которой театр должен вернуться, принимая во внимание глубокий перелом в общем характере его работы, так резко давший себя знать в этом сезоне.

## III

Мы не совсем понимаем, какое место занимает постановка исторической комедии А. В. Толстого «Любовь книга золотая», в общем ходе развертывания 1‑й Студии в большой героический театр. Изящно написанная безделушка, романтическая акварель из старинного альбома, эта вещь меньше всего могла бы занимать внимание театра, поставившего своей целью построение героического репертуара. Постановка режиссера Бирман возвращала театр к давно забытым приемам наивного натурализма, к примитивным мизансценам и тягучим темпам. Построение спектакля в целом обозначено было чистейшей воды студийным ученичеством. Блеснувшие тонкостью исполнения отдельные актеры, давшие ряд выразительных фигур в плане старой комедии, не могли оправдать появления этого спектакля, опоздавшего лет на восемь и доказавшего всю никчемность сентиментальных экивоков в сторону «прекрасной старины».

И словно сознавая свои ошибки, Первая Студия в этом же сезоне 1923 – 24 года дает спектакль, заставляющий забыть о ее недавних неудачах. Мы говорим о «Расточителе» Лескова. Выбор этой старой мелодрамы мог показаться с первого взгляда ошибочным. К чему, казалось бы, возвращать на театр репертуар, столь крепко связанный со своей ушедшей эпохой и в формальном отношении далеко стоящий от запросов современной сцены. Все эти сомнения не разогревали атмосферы перед «Расточителем», и для пишущего эти строки впечатление, полученное от спектакля, было столь же неожиданно и ярко. Прежде всего, перед, нами проходил {31} подлинный быт семидесятых годов прошлого столетия, в чрезвычайно густо и глубоко поданной, *в ярких человеческих образах*, драме. В этой установке на человеческий материал, на актера, и состоял основной стержень постановки. Быт, как внешняя форма, что обычно служило традицией к передаче быта МХАТ’ом, уступал место преодолению над вещной тяжестью человеческого начала. Отсюда глубокая эмоциональность спектакля, разнообразие типических фигур, острота драматической коллизии, доходящая до широкого пафоса большой народной драмы. Пьеса Лескова, не смотря на свою драматургическую примитивность, дала огромный материал для актеров своим литературным богатством. Разнообразие и образность языка, социально-психологическая окраска взятой автором темы, яркая передача характеров придают этой драме сочный реалистический колорит. И этим колоритом с большим мастерством воспользовался театр. Характерно, что самая форма спектакля, показанного в обычном реалистическом оформлении, с пересолом в сторону «русского стиля» и в неудачном, с этой точки зрения, разрешении некоторых вещей (вроде узорных платков, заменяющих паддуги в 4‑м действии) совершенно стерлась, как самодовлеющий элемент, и была заметна лишь тогда, когда мешала исполнителям играть с тем крепким темпераментом, который насыщал этот спектакль. Исполнение достигало большой степени реалистического мастерства. Отдельные образы, переданные с тонким умением и большим художественным тактом, надолго останутся в памяти (Минутка — И. Берсенев, Мякишев — В. Попов, Молчанов — А. Дикий, Князев — Певцов, Гуслярова — Соловьева, мать Гусляровой — Дейкун, Гиацинтова — Молчанова, Бромлей — Мякишева, и друг). Общий характер исполнения во многом продолжал приемы «Укрощения строптивой», повышая внутреннюю насыщенность и достигая то и дело прямых, глубоких и ярких эффектов. Спектакль переливался через рампу, будоража и волнуя аудиторию. Его {32} краски были густы «по площадному», движение глубоко и стремительно, речевые интонации резки и колоритны. В целом — новая реалистическая партитура, народный характер которой приближался к современному звучанию бытовой драмы. Глубоко значительный спектакль отмечал резкое движение вперед к нашим дням, обнаружив подлинное актерское мастерство в реалистической драме, в самом нужном, по нашему мнению, жанре современного театра. Режиссер Б. М. Сушкевич, обращая центр внимания на актерское мастерство, на вскрытие человеческого материала, сумел дать спектакль резко отличающийся от постановок передовых театров, простотой своего замысла и интенсивностью исполнения.

Путь 1‑й Студии, как самостоятельного театра, обладающего большими художественными ресурсами, обозначился совершенно ясно после удачного преодоления большого реалистического спектакля. Разрешение проблемы трагедии делалось ближайшей задачей театра, достигшего полной зрелости и обнаружившего в этих двух сезонах крепкую волю и здоровью наследственность. Продолжая линию социально-значительного спектакля («Гибель Надежды» Гейерманса и «Потоп» Бергера), театр энергично ищет путей к современности, пересматривает свой репертуар и, не жалея сжигать «то, чему поклонялся», пробует создать постановкой «Гамлета» новый этап своего развития.

## IV

Текущий сезон отмечен в истории 1‑й Студии присвоением ей наименования МХАТ Второго. Нечего говорить о том, что десятилетняя деятельность 1‑й Студии, не в пример «выморочному имуществу» иных наследников МХАТ’а, давала все предпосылки для широкого самостоятельного художественного роста, коль скоро ее современное развитие сможет найти свое место в пролетарском культурном строительстве. Постановка «Расточителя» многими чертами приближала этот театр к запросам современного зрителя. Выбор трагедии в наши дни обусловлен многими трудностями: содержание самой трагической коллизии, обычно заключающей в себе страдания и борьбу героя, как отдельной личности, с противопоставлением этой личности толпе или массе, как началу пассивному, находится в резком противоречии с новым пониманием трагического конфликта, которое расширяет роль коллектива, делая его главным действующим лицом.

«Гамлет», помимо этих общих примечаний, уже по своей этической проблеме, явившейся основным мотивом специфически «интеллигентского» {33} миросозерцания, по глубочайшему идеализму своей философской концепции, чужд и далек новому миропониманию. Жестокий дуализм, мистическая настроенность, которыми пронизана вся трагедия — как далеко и чуждо это передовому революционному поколению! Размахнувшись «Гамлетом», МХАТ 2‑й мог бы нанести глубокую брешь себе, как театру, ориентирующемуся на современность. Но странно: подобные опасения задолго до спектакля были затушеваны интересом, который возбуждал исполнитель Гамлета — М. А. Чехов. {34} Так велико еще в наше время обаяние актерской личности. Внимание к творчеству высокого мастера заставило затихнуть преждевременные, хотя и слишком очевидные, возражения. Обратимся к самому спектаклю.

Прежде всего МХАТ 2‑й показывает нам глубоко *театральное* представление, зрелищное начало которого лишает трагедию традиционной интимности, выносит ее на «площадь». Действенная коллизия, развертывание {35} трагедийной *фабулы*, определенно довлеет над развитием *темы*. Живописный подход, с которым не всегда уже можно соглашаться в наше время, дает возможность театру открыть перед зрителем ряд глубоко запечатляющихся сцен. Мы чувствовали, в течение всего спектакля стремительный темп трагедии, актуальную обостренность ее сценического развития, ее волнующий, *чередованием событий*, ход, бурный и причудливый ритм страстей, резкую и яркую «подачу» актерами своих сценических масок. Трагедия Гамлета, как раздвоенной личности, не переступает порога {36} основной темы, но часто врывается в трагический эпизод только как один из его составных элементов — не более.

В этом раскрытии «Гамлета», как трагедийного *спектакля*, с его формой, интенсивностью развития, монументальностью образов и крепостью театральной фактуры — несомненное и крупное достоинство постановки.

Успеху спектакля чрезвычайно способствуют характер и мастерство его исполнения. Ключ к их пониманию заключается, видимо, не в лирических сценах 1‑го действия, где встревоженный призраком отца принц отдается сумрачным галлюцинациям. В этих моментах, насыщенных «предчувствием трагического», многое еще от традиционного театра, — но, вспомним сцену объяснения Гамлета с матерью: в волнующем и резком темпераменте их {38} диалога — столкновение двух кровей, подлинная борьба, резкий эмоциональный подъем, животный крик.

Уже в монологе: «распалась связь времен», Гамлет — М. Чехов как бы дает разгадку своего трагического замысла. На грани двух эпох, с душой, отравленной бесплодными иллюзиями, с пытливой стремительностью бросающийся в водоворот борьбы, стоит этот человек с льняными волосами и печальным, но отражающим волю борца лицом. Не нытье, а отчаянный вопль вырывается из его уст: проклятие звучит в них, как звон рапиры. Борьба Гамлета у М. А. Чехова, обращена не внутрь, а во вне, и оттого {39} так стремительны его планы, так интригующе ярка манера их проведения. Мысль Гамлета, оставшаяся в наследство нашему актеру, как декламационный пафос, передана М. Чеховым как бессилие отягощенного борьбой мозга, как обращение внутрь — перед новым боем. Вот почему почти все популярные места трагедии не были в его фокусе, обращенном на создание личности, героически борющейся с призраками старого мира и погибающей с надеждой на близкую победу правды здесь — на земле. Мистичность и идеализм Гамлетовских устремлений падают перед сознанием необходимости реальной мировой борьбы, воля к которой так *действенна в этом Гамлете*. Придание образу Гамлета актуальной окраски во многом приближала его к сегодняшнему дню, хотя и никак не могло сделать из него {40} современного героя. Благодаря чудесному мастерству М. А. Чехова, его Гамлет в целом притягивает благородной мужественностью образа, стройностью своей идеи. Его героический пафос не расширяется до мощного подъема, но он мудр в своем глубоком порыве, насыщен до предельной меры в чуть приглушенной эмоции и так ритмически прост в сценах размышления и особенно, в замечательной пантомиме урока актерам.

Необходимо подчеркнуть, что главные персонажи «Гамлета» нашли в этом спектакле исключительно сильных исполнителей. Чебан в роли Короля дает весьма оригинальный образ, приближающий по рисунку к японскому театру, и достигающий исключительной выразительности и эмоциональной силы. Фигура Короля — злодея доходит в некоторых сценах до химерических размеров, обнажая приемы подлинно-театрального гротеска.

В Королеве-Соловьевой мы встречаем персонаж, резко отличающийся от традиционного толкования. Внешне-монументальная строгость движений, лицо с широко раскрытыми глазами на бледной выточенной маске, мертвенная холодность рисунка. За всем этим — огромная напряженность, разрешающаяся в объяснении с Гамлетом {42} в глубокую ярость. Скупыми сценическими средствами Соловьева лепит большую и своеобразную фигуру, очень близко отвечающую замыслам режиссера: модернизованная символичность странно сочетается с ее реальным темпераментом.

Ближе к традиционным персонажам стоит Офелия у Дурасовой, передаваемая с тонкой лирической грустью и изящной простотой. Именно такою мы видели ее на рисунках Симона со светлыми распущенными волосами и тонким бледным лицом. Но и в знакомый образ Дурасова вносит много свежести и обаяния, счастливо избегая слащавости. Удачней других кажутся нам ее сцена объяснения с Гамлетом и сцена безумия, проведенные трогательно и просто.

{43} Шахалов подчеркивает в Полонии черты придворной светскости и старческого тупоумия. Его Полоний многим напоминает Победоносцева или Горемыкина, нося отвратительную маску чиновного подлеца и жестокого царедворца. Эта же свежесть в толковании образа и у Берсенева, играющего Лаэрта расфранченным французским рыцарем, изящными манерами легко обнаруживающим свое долгое пребывание на чужбине. Мы не видели в Лаэрте дышащего местью брата и сына, но зато мы не сомневались в благородных стремлениях этого красивого юноши, следовать правилам рыцарского долга.

Из остальных персонажей отметим Горацио — Азанчевского, впервые, как нам кажется, на русской сцене делающего из незаметной фигуры трогательный и насыщенный волнением образ. Столь же оригинальную фигуру дает Афонин — Марцелло. Хорошо задумана группа бродячих комедиантов {46} (Жилинский, Благонравов, Жиделева). Костюмы и движения в пантомиме удачно подчеркивают их ремесленническую принадлежность. Примыкая к общей группе придворных, трактованных мышиным стадом, двуличным и низкопоклонным, Розенкранц и Гильденштерн (Новский и Ключарев) гротескируют черты придворных сплетников и шаркунов. Излишняя акцентированность лишает их образы сценической значительности. Точно так же незаметными проходят могильщики (Громов и Цибульский), здоровый юмор {47} и резкое здравомыслие которых, столь характерные для Шекспира, совершенно не поданы в спектакле.

Мобилизуя все художественные ресурсы МХАТ 2‑й дает в «Гамлете» образец крепкого спектакля pas excellence. Режиссерам Смышляеву, Татаринову и Чебану удалось достигнуть путем широко эклектической композиции больших и ярких результатов. Меньше всего можно говорить об «оригинальности» режиссерского подхода, и совершенно напрасным кажется нам вынесение на первый план некоторого мистического настроения в отдельных сценах (особенно в первом акте), затуманенность излишней «философизацией» театрального тона отдельных эпизодов. Не пора ли, минуя идеалистическую трактовку Шекспира, вернуться к обнажению грубых, но здоровых психологических приемов его театра, памятуя о сценических задачах его трагедии прежде всяких «философских» расшифровок. Не покажется ли нам, что старый Шекспировский театр, чуждый разумеется всякой символики, в его вульгарных обнаженных приемах, с его грубыми эмоциями и огромной действенной насыщенностью, куда ближе современности?

Другой вопрос, насколько художественно-эстетическая природа этой постановки может претендовать на современное значение. «Гамлет» как памятник минувшей эпохи не может возбуждать горячего сочувствия в новой аудитории. Модернизованная транскрипция, конечно, развенчала бы его идеалистического героя, но и лишила бы всю трагедию основной ее причинности. Отдавая все преимущества зрелищной стороне трагедии, раскрывая все элементы действенного построения, МХАТ 2‑й все же не пытается вынести развития трагедийной фабулы «на площадь», не желает обнажить театральною механику спектакля. При всем напряжении в разрешении столь трудной проблемы, общественное значение «Гамлета» в наши дни не поднимается выше положенного предела, оставаясь глубоко-чуждым новому миропониманию. Исторический ракурс, под которым только и можно рассматривать его содержание, необходимость вынесения на театр монументальных созданий прошлой культуры на ряду с произведениями нашей эпохи, делает это яркое разрешение столь значительной задачи далеко не бесполезным и в интересах современности.

## V

Переход от «Гамлета» к «Блохе» — второй постановке текущего сезона — нуждается в большом пояснении. Отклонение в сторону от большого пути {50} к камерному спектаклю мы видели уже в бледной эстетической пробе прошлого сезона («Любовь — книга золотая» А. Толстого). Но «Блоха», как ни как, звучит либеральным политическим памфлетом на сцене МХАТ’а 2‑го.

К сожалению острота подобного памфлета в революционное время уж слишком академична. Сказ о Тульском мастере Левше, который в угоду царю (sic!) перехитрил англичан, подковав стальную блоху, даже переданный {51} во всем блеске стиля russe — в помпезных формах балаганного представления — может ли служить темой большого спектакля. Рассказ Н. Лескова расфранчен Е. Замятиным на четыре перемены с тонким стилистическим мастерством, но драматическая композиция оказалась ничтожной: да и нельзя построить пьесу на одном эпизоде. Центр тяжести, разумеется, не в этом.

{52} Театр развернул формы старинного балагана с любовью к лубочным диковинкам и увеселительным реставрациям. Режиссеру А. Д. Дикому удалось показать веселое зрелище, в меру сдобное, и в меру слащавое. Такой мастер лубочного станка, как художник Кустодиев, блеснул смачной декоративной пестротой, узорной орнаментикой «русского стиля», и легкой фантастикой балаганных перемен. Шуточно-кукольное представление катится от пролога к финалу — в мажорном тоне. Много выдумки и эрудиции проявил режиссер в постановке этого menus-plaisir — иначе не охарактеризуешь подобный театральный жанр, переносящий нас в недавнюю и уже далекую пору масленых дней развлекательного театра.

{53} А поглядите на образы, созданные актерами. В каждой фигуре максимум гротескной выразительности. Все персонажи балаганного спектакля создают яркую серию колоритнейшего лубка. И донской казак Платов (А. Дикий) словно только что выскочивший из под кустарного резца и кисти, и дурашливо-добродушный царь (В. Попов), и «удивительные люди — халдеи» (Готовцев, Громов и Бирман), проделывающие по ходу спектакля ряд трансформаций с подлинным «балаганным» мастерством, и замечательная галерея царских генералов, выступающих на сцену в остроумном марше-параде и крестьяне — туляки, именно такими, какими вы запомнили их в лубочных {54} стилизованных жанрах эпохи эстетствующего «Мира Искусств». Возбуждение Зрительного зала все время подогрето то остроумным словцом, то хитрым актерским фокусом, то новым трюком беспечного режиссерского штукарства. И лишь один персонаж нарушает идиллическое удовольствие, развлекающихся дорогой игрушкой, зрителей; тот, на ком держится вся несложная интрига балаганного сказа, — тульский оружейник Левша в передаче Волкова.

В самом деле, не странно ли, что в эту пряничную компанию лаковых масок, уродливо смешных и кукольно мертвых, вертящихся четыре перемены пестрой карусели, втерлась эта подлинная сермяжная фигура, тонким звуком напевного голоса выражающая свое чрезмерное удивление перед культурой, восхитительным протяжным возгласом: «Это технически».

{55} Волков не играет Левшу из этого балаганного развлечения. В его образе встает перед вами та народная, придавленная жандармским сапогом стихия, которую хотят показать в «Блохе» в разрезе Каратаевского смирения и покорности. И тогда хочется протестовать против этого национального либерализма, расфранченного в лубочный сказ, не верится что то в славянофильскую романтику о «русском мужичке»; грустно глядеть, как стилизована деревня в толпу оборванных уродцев, поющих «Дубинушку» с заунывной простецкой тоской. Жестокая имитация!

И местами кажется, что и весь сказ об этом кротком и прекраснодушном Левше, которого так изумительно раскрывает Волков, фальшив в наши дни, и напрасно увлекает праздничным весельем это шумное балаганное представление: пустотой веет от его золотеющих покровов, от мишурной пышности и всяческого великолепия.

Такой двусмысленной по существу в блестящем техническом убранстве, проходит постановка «Блохи», скрывая глубоко эстетную природу под легким памфлетом.

{56} И в этом — органический срыв большого театра, каким является по своей организации МХАТ 2‑й, — уход от широкой программы в ювелирную отделку в увлечение стилизацией, в кукольничанье, в сладкую развлекательность от культурных проблем и задач современья.

Осуществление великих задач, поставленных революционной современностью, в области театрального искусства может идти двумя путями: с одной стороны, оно может выражаться в неуклонном и дерзком преследовании {58} новых идей и принципов в самом театральном мастерстве, и не столько в коренном разрыве с прошлой театральной культурой, сколько в установлении связи с ее отдаленными периодами.

Но, с другой стороны, потребность в цельном впечатляющем спектакле близкого новому зрителю репертуара, делает необходимым то высокое эклектическое мастерство, которое оперирует не столь изощренными средствами, но через которое и возможны организованными коллективными усилиями мастеров всех видов театра, спектакли монументального искусства. Целью подобных разрешений не может служить, разумеется, непрестанное и острое новаторство. В их художественном фокусе объединение всех лучших ресурсов старой театральной культуры, дающих в результате доступное пониманию масс (а не в этом ли главная установка современного театра) разнообразное и высоко организованное зрелище — представление. Весь вопрос в том, насколько театр, располагающий большим культурным наследством, сосредоточивающий в себе весьма ценные художнические силы, сможет направлять свой ход навстречу современным запросам.

Перелом в развитии МХАТ 2‑го, его стремление подчинить свои художественные искания директивам современности, служат порукой тому, что им будет осуществлена программа и современного театра. Разумеется, постановка «Гамлета» {62} никак не может входить в план современной героики. Уклон в сторону эстетизма, так резко давший себя знать в «Блохе», вряд ли может найти оправдание в стремлении театра откликнуться на зов современности: этого отклика мы не видели в далеком по своей идеологии спектакле.

Нащупывание нового репертуара — а он властно необходим МХАТ 2‑му — не должно идти исключительно в эстетической ретроспекции. Социальные коллизии ранних пьес («Гибель Надежды», «Потоп»), глубокий реализм художественных форм театра («Расточитель»), здоровая героическая комедия («Укрощение строптивой») начинают все более и более уходить от дневного света, переходя в эстетную стилизацию «прекрасной старины».

Между тем новый репертуар предъявит МХАТ 2‑му и новые требования своего воплощения. Кипучая действительность с ее бурным темпом, сложной и крепкой психологической механикой, с ее социальной борьбой и революционной бодростью ворвется на сцену МХАТ 2‑го и покажет спектакль, столь же свежий и оригинальный, как сама жизнь его вызвавшая. И мы будем присутствовать на глубоко волнующем представлении: тому порукой прекрасный артистический состав театра и его высокая {64} техническая культура. У нас пока нет оснований опасаться за судьбу МХАТ 2‑го. Наличие его прекрасных ресурсов, гибкость его организма, крепкая закваска в интенсивной общей работе, наконец, пройденный им широкий и интересный путь, все это служит залогом того, что ему удастся изжить этот кризис, и быть высоконужным и ценным сотрудником в новом культурном строительстве.

# **{65}** П. А. МарковПервая студияСулержицкий — Вахтангов — Чехов1913 – 1922

## **{67}** I

«Студийность» была закономерным явлением в истории русского театра: в десятых годах нашего столетия она необходимо должна была возникнуть. Появления этого понятия требовала обстановка, в которой проходила сценическая жизнь тех лет. Мейерхольд писал: «Свежие соки на свежевспаханной ниве. Свои творческие ростки новые люди начнут лелеять не при “больших театрах”. В ячейках (“студиях”) зародятся новые идеи. Отсюда выйдут новые люди. Опыт показал, что “Большой театр” не может стать театром исканий, и попытка поместить под одной крышей завершенный театр для публики и театр студию должна потерпеть фиаско». К тому времени Художественный театр, подошедший к пятнадцатилетию своей деятельности, окончательно стал «театром для публики», он фиксировал методы классического реализма, с одной стороны, психологизма — с другой. Отдаваясь исследованию психологических проблем современности он одновременно {68} пытался реставрировать классической репертуар русской и западной драматургии. И в том, и в другом отношении его методы были установлены и ряд появившихся и продолжавших появляться произведений не мог иметь места на его сцене. Он мужественно защищал свои позиции, но его зрелое мастерство одновременно обозначило его ограниченность и недоступность для него многого, создававшегося в ту эпоху для сцены. Незлобинский театр колебался между театральным новаторством Комиссаржевского и модной драматургией Арцыбашева — Полякова, в которых мнимая острота темы покупалась за счет глубины образов и мастерства драматургического построения. Малый театр продолжал демонстрировать таланты своих прекрасных актеров в плохих пьесах Тимковского, Рышкова и других, оставшихся ему в наследство от предшествующих десятилетий, и изредка делал вылазки в сторону Уайльда, и Ал. Н. Толстого, оставаясь в области сценической интерпретации неутомимым хранителем традиционных и неизменных режиссерских построений. Поскольку театр отвечал требованиям мещански-буржуазного зрителя, он отвечал и его стремлениям к «красивости», возвышенным переживаниям и остроте взаимоотношений: поскольку он был вызван волею среднего интеллигента, он отвечал интересу к утонченнейшим психологическим проблемам и самоанализу; так была предопределена установленность форм и приемов игры. Театр нуждался в обновлении, более того — в оправдании: не напрасно именно в те годы — в двенадцатом, тринадцатом, — продолжались споры не только о «кризисе театра», но об его «отрицании», как назвал свой, очень нашумевший и очень неглубокий, доклад Ю. Айхенвальд. Иным теоретикам казалось ненужным существование театра передающего то, что легче, удобнее и приятнее прочесть в книге. С другой стороны — эстетическая установленность театра, понуждавшая его вращаться преимущественно в кругу одних и тех же, роковых и повторяющихся приемов, — подчеркивала тезисы о его ненужности. Отдельные опыты, переводившие театр в план изысканий новых форм и раскрытия сценическим путем метафизических и философских проблем, проходили в Московской театральной жизни случайностями. «Гамлет» Крэга-Станиславского остался одиноким опытом этих художников. Комиссаржевский у Незлобина тщетно боролся с окружением театра, который при всех своих несомненных достоинствах продолжал быть «eine mercantile Anstaltung». Мейерхольд работал в Петербурге, и его опыты оставались неизвестными Москве.

Те слои интеллигенции, которые находились в оппозиции к господствующему искусству, выделили символистов и подошли к постановке этических {70} вопросов, но не имели своего театра. Большинство театров, сохраняя индивидуальные качества, подчинялось интересам реакционной эпохи и медленного ее распада. Своего театра названные слои не имели и иметь не могли: такие театры были лишены возможности рассчитывать на внимание массового буржуазно-интеллигентского зрителя. Искать выхода было неизбежно даже для театров установленного мастерства, поскольку они желали обновления и углубления своих задач. Тогда то возникает опыт организации студийных театров, который захватывает несколько лет и который есть — одно из интереснейших и, повторяю, закономерных явлений сценической нашей жизни.

Студии возникали в качестве центров нового театра. Они развивали новые приемы игры и ставили на очередь разрешение философско-этических вопросов. Постепенно сосредоточивая вокруг себя первоначально немногочисленного, но передового зрителя, они в большей степени получали необходимое для работы духовное окружение, нежели материальную помощь. Впоследствии студиям суждено было взорвать старый театр. Доказав право на существование — они должны были убедить в своей правоте и «большею публику». Включая в круг своего делания цели экспериментальные, чуждые театру большинства они становились местом горячих опытов и необузданных новаторств. В первоначальной «Театре — Студии» 1905 г., основанной Мейерхольдом-Станиславским, — проверялось, искалось и утверждалось то, что не могло быть еще отдано широкому зрителю и рассчитывать на его сочувствие; в ней искали новых способов актерской игры и режиссерских {71} построений — в ней искали сценических форм для «символической» драматургии, недоступной «большим театрам». Студии утончали и уточняли сценическое мастерство.

Дело, однако, не ограничивалось экспериментальностью. Только эксперимент легко и соблазнительно увлекал в сторону отвлеченного эстетизма и, обогатив изобретенными приемами общее течение всей русской сцены, отнюдь не обеспечивал рождения театра. Между тем, каждая студия в конечном итоге стремилась к завершенному театру: более того, — вспомним: стремилась «обновить» и «оправдать» театр, вторая и любопытнейшая особенность Студий: — Студия зачинается и первое время живет в качестве *единого организма*, объединенного общностью художественных задач и мироощущения. Такого рода строгим единством проникнут романтический «Театр имени В. Ф. Комиссаржевской» (открыт в 1914 году). Естественнейший {73} путь рождения Студии-театра: школа. Из школы, объединяющей в общей жизни и работе, в течение нескольких лет театральную молодежь, возникает зерно труппы, спаянное единством сценической техники, интересов и мироощущения. Этот путь впоследствии проходит: вторая студия {74} МХТ (бывшая школа Массалитинова), Студия имени Евгения Вахтангова (Мансуровская студия), Студия Малого театра и т. д. К экспериментальным целям изображения приема присоединяется педагогический элемент воспитания актера. Театральная же педагогика в большинстве не только обучает определенной технике, но служит раскрытию определенного мироощущения: как у Комиссаржевского и Сахновского (театр имени Комиссаржевской), как у Е. Б. Вахтангова. Здесь лежал: момент «оправдания» театра.

«Студийность» подчеркивала принципы построения театра, которые явились непременным результатом предшествующего десятилетия: «единство {75} техники» и «единство стиля» — в области основных эстетических требований. К новым единствам легче всего вел путь школы — студии — театра. Он же служил выработке единого *мироощущения* поскольку театру надлежало быть выразителем определенного духовного единства. «Студийность» очищала и уточняла принципы «единств», — и делала их наиболее действенными. Может быть, для многих стали окончательно и сразу ясными противоречия, которые в «студийности» заключались и явственно раскрывались в роковой момент перехода «Студии» в «Театр». «Студийность» легко приводила к замкнутости и отъединенности; будучи обоснованием художественного мироощущения, могла стать сектантством; замыкаясь в круг определенной и выработанной индивидуальной техники, она ограничивала театральные возможности; увлечение своим обособленным миром легко заставляло закрывать глаза на идущую за стенами Студии жизнь. В свое время, перед любой Студией вставал вопрос: ограничится ли круг ее развития собственно «Студией» и вместе с изживанием замкнутого мироощущения умрет органическое единство работающих в ней; или же: — преодолев свою замкнутость и влившись в общий круг жизни, Студия *разовьет* свое мироощущение и развернется в театр. Мог ли «монастырь» стать «театром»? Или же «театральному» суждено было победить и разрушить «монастырское»? Вопрос оказывается тем серьезнее, что именно в утверждении единого мироощущения, единой воли — и лежало в те годы «оправдание» театра, как художественного явления. Особенно сильно этот момент должен был сказаться в Художественном театре, так как там была «система» Станиславского {76} и был человек, который эту «систему» вместе с ним творчески проработал, и нашел пути ее преподавания — Сулержицкий.

Для Художественного театра «обновление» и «оправдание» театрального дела были неизбежны, — более чем для какого-либо другого театра. К нему побуждали и внутреннее состояние театра и его последние работы и более всего, требовательнее всего, «Система», так как «Система» — в основе и по своим заданиям была *не только* педагогической системой профессионального мастерства: повторяю, впрочем, как все подлинные театральные учения. Жажда примирения правды актера — лицедея с личной правдой актера — человека издавна лежала в существе творческой деятельности Станиславского. Его монументальная и текучая «Система» подводила итог долгой сценической работе и приносила разрешение мучительных для него вопросов. Предъявляя актеру ряд технических задач, учение Станиславского искало им оправдания в общем представлении о значении художественного творчества. Душевный натурализм, как ранее называлась «Система» Станиславского, по существу вытекал из этического оправдания «лицедейства», из стремления обнаружить и подчеркнуть внутреннюю правду и правоту актера: привести к единству кричащее раздвоение, которое всегда заставляло подозревать наличие первоначальной и непреодолимой лжи в лицедействе актера. «Система» представляла таким образом органическое единство технических приемов и их этического оправдания; в основе единства {77} лежало представление об единстве творческой личности актера и его творческого акта.

«Система» требовала проверки на практике. Она требовала дальнейшего уточнения и органического развития. Давал ли возможность такому углублению старый Художественный Театр с его зрелым мастерством, с определившимися индивидуальностями его актеров? Их воля все более и более сказывается на его жизни. Постановка «Гамлета» (1911 – 12 г.) и Мольера (1912 – 13 г.) были последними опытами режиссерских новаторств. Углубленный психологизм, («Ставрогин», «Екатерина Ивановна», «Мысль», поставленные в 1912 – 14 г.) и классицизм («Хозяйка гостиницы»), постепенно приводят {78} к постановке пьес, в которых «актерство» стоит на первом плане (сезон 1914 – 15 гг.: «Смерть Пазухина» «Осенние Скрипки»): в них раскрыто то, что проскальзывало еще ранее в Тургеневских спектаклях и в «Живом Трупе». Зрелая труппа не могла идти на экспериментированье. Между тем 1911‑й год, когда Станиславский был оторван болезнью почти на целый сезон от театра, застает «Систему» в общих чертах законченной. Она нуждается в многочисленных упражнениях; она ждет учеников, больше чем крепких актеров; она ведет к созданию театра на своей основе — в Художественном же Театре далеко не всё, далеко не все и далеко не всегда играли по «Системе». «Ученики» находятся внутри самого театра — в молодой части его многочисленной труппы.

В течение нескольких лет происходили реорганизации состава школы и сотрудников. В конечном итоге Художественный Театр получил готовый кадр молодых актеров. Их молодость толкала на экспериментированье. Их увлекала не новизна театральных форм — интересы сосредоточились вокруг «Системы», которую преподавал Станиславский. В маленьком помещении кинематографа «Люкс» Станиславский с помощью Сулержицкого развивал «Систему»: практическим результатом занятий с молодым составом сотрудников были приготовленные и срепетированные миниатюры А. П. Чехова. Вошедший в состав первых участников работ в Люксе, М. А. Чехов формулировал основу возникшего объединения, как «собрания верующих в религию Станиславского». Двойное увлечение «Системой» и «игрой» толкало на работу над целой пьесой. Как бы преданно актеры ни изучали «Систему» — их влекло желание играть, которое не было удовлетворено полностью на подмостках Художественного театра. Многие сотрудники уезжали на летние гастроли и в провинциальные поездки, {79} чтобы дать выход естественному порыву игры. Другие играли в случайных спектаклях и руководили любительскими кружками. Так столкнулись два существенных обстоятельства — положение внутри Художественного театра группы молодых актеров, стремившихся играть, и желание Станиславского углубить «Систему» и воспитать учеников. Медленная работа над «Системой» не вела непосредственно и быстро к спектаклю — а значит, дав выход жажде работы, не давала выхода жажде игры. Между тем, обогащающийся внутренний и актерский опыт толкал к созданию спектакля. Спектакль и возник также непосредственно и непреднамеренно, как совершалось тогда многое в среде Студийцев. Он не вошел в порядок плановых работ сотрудников, занимавшихся «Системой» Станиславского. Он пришел в порядке частной инициативы. Один из участников группы Р. В. Болеславский принес пьесу {80} Гейерманса «Гибель Надежды» и добился разрешения работать над ней с группой в частном порядке. Два часа из общей работы, совершавшейся в «Люксе», во время которых актеры были свободны, посвящались репетициям «Гибели»; в результате — 15 января 1913 года «Гибель Надежды» была показана в том же небольшом помещении «Люкс» К. С. Станиславскому и группе приглашенных лиц.

Спектакль «Гибели Надежды» и был началом новой Студии Художественного театра. От Театра Студии 1905 года ее отличали многие обстоятельства: начиная от сценических заданий вплоть до различных качеств их руководителей: В. Э. Мейерхольда и Л. А. Сулержицкого. «Театр Студия» 1905 года возник в эпоху начавшейся театральной революции: проводник символического театра, он вел борьбу с натурализмом во имя «условности» искусства. Элементов бунтарства было немного в новой студии МХТ. Мы видели, что причины ее возникновения как общие, так и частного характера — толкали на первоначальный путь углубления и уточнения приемов Художественного театра. Революции не было. Было новое применение методов Станиславского — сперва до чрезвычайности ученическое и во многом подражательное. Никакого декларативного значения деятельность Студии не имела. Не имела и сценических заповедей и лозунгов — кроме одного: «Системы» Станиславского. Предварим заранее: — и этот лозунг не надолго остался знаменем Студии.

Зерно, объединившее Студию, лежало в другом. Оно открылось в творчестве и личности Леопольда Антоновича Сулержицкого. Сулержицкий был подлинным руководителем и вдохновителем Студии — более чем Станиславский. Его личность далеко не исчерпывалась его сценическим делом. Он был много шире того, что делал на театре, и в театр принес очень редкие для театра — в особенности Художественного — качества. Он был в равной мере учителем жизни и учителем сцены. Впрочем, учителем жизни более, чем учителем сцены. Учительство, проповедничество лежало в существе его таланта — таков он был по отношению к тем, с которыми работал — к актерам и по отношению к тем, кто следил за спектаклем — к зрителям. {81} Смысл и значение всего его дела на театре заключался в том, что он пронизал сценическое искусство особенными, не театральными, вне эстетическими — струями. Отсюда возникло оправдание театра, которое он осуществил и которое явно ощущалось в ранних спектаклях Первой Студии, хотя первоначальные поиски новых форм и мастерство актера были вполне проблематичны. Людей театра он заставлял жить и в театре и вне театра другой жизнью, чем они жили обычно. Это не могло не передаваться зрителям, когда они смотрели как играют актеры сгруппировавшиеся вокруг этого странного и вдохновенного человека. Потому и нужна была форма Студии, — форма содружества и тесного, замкнутого сближения, чтобы полнее и сосредоточеннее передать зрителю то, что Сулержицкий нес с собой и что он будил в ощущениях тех, с кем работал. Он брал в театре самое верное и самое правдивое и потому, казалось, часто грешил против театральности. Может быть грех был бы неискупим если бы рядом с Сулержицким не рос его ученик, наследник и завоеватель — Вахтангов, который на основе учения Станиславского — Сулержицкого строил новые формы театра. В своей речи памяти Сулержицкого Станиславский сказал: «Почему он (Сулержицкий) так полюбил Студию? Потому, что она осуществляла одну из его главных жизненных целей: сближать людей между собой, создавать общее дело, общие цели, общий труд и радость, бороться с пошлостью, насилием и несправедливостью, служить любви и природе, красоте и богу». Положив в основу строения театра — и не только строения театра, но и обыденной жизни в театре, — вне эстетические нормы, он особенно много думал об этике, о действенном значении искусства. Зритель, так часто на театре забываемый, был для него существеннейшим моментом спектакля: в одной из статей он писал: «Без помощи с той стороны рампы актер себя почувствовать в своей новой роли прочно не может. И все, что на этом месте осталось, это {82} ощущение зрительного зада, его реакция на его душу и его творчество в первом спектакле. Тут и награда, тут и наказание. Это вот и есть одна из тех причин — необходимость ощущения зрительного зала создания Студий, так как при роли третьего автора — публики, и можно совершенствоваться, развиваться и расти художнику сцены, художнику — творящему в публичном одиночестве».

Этот человек, пришедший в театр с учительскими целями и проводивший их легко, радостно и свободно, без педантизма и сентиментальности, основывавшийся на этике в театре, принес в театр результаты долгой жизни {83} и большого внешнего и внутреннего опыта. Если он так говорил и думал о театре, то так заставляло его обновлять большое дело театра его предыдущая жизнь.

В одном из писем (в октябре 1894 года) Мария Львовна Толстая пишет — «Сегодня у нас было много посетителей: пришел Сулер, голодный, возбужденный, восторженный. Рассказывал о том, как он провел лето. Он живет на берегу Днепра у мужика. За полдня его работы, хозяева его кормят, утро он пишет картины, днем работает, вечером собираются мужики и бабы и он им читает вслух книжки “Посредника”; по праздникам учит ребят. Все это он рассказывал с таким увлечением, с такой любовью к своей жизни тамошней, что нам было очень приятно с ним. Он много расспрашивал, возмущался на попов, властей и т. п.».

{84} Перлюстрировавший письмо Департамент Полиции просил и. д. московского обер-полицмейстера Власовского «не отказать в распоряжении о выяснении личности упоминаемого в корреспонденции Сулера и о последующем не оставить уведомлением». Но «адреса Сулера нет и личность его установить не представлялось возможным». Только к 1903 г. охранное отделение получило сведения, в которых значилось, что «Сулержицкий, Л. А. запасный рядовой из вольноопределяющихся Пушкинского резерва, занимается литературой, был арестован 9 мая 1902 г. в виду принадлежности его к преступному кружку жены врача Лидии Осиповны Канцель, а затем привлекался к дознанию при Моск. Губ. Жанд. Упр. (дело о транспортировке “Искры”)». Эти короткие сведения далеко не исчерпали могучей и разнообразной жизни Сулержицкого. То, что в нескольких строках написала Мария Львовна Толстая, действительно характеризовало мажорное мироощущение, которое жило в Сулержицком и которое он принес в театр. Он был толстовцем, — между тем его жизнь, страстная, богатая, прошедшая через многие замечательные события, взявшая учение Толстого за основу, была одновременно и в полной мере авантюристической жизнью. Он был героем авантюрной, в прекрасном и глубоком значении этого слова, жизни. Авантюризм же вытекал из стройного мироощущения и так же легко и свободно, как все, что Сулержицкий делал, сочетался с «учительством». Потому то он и воспринял театр, как жизненное дело, как одно из больших и многочисленных дел, которые он совершал в своей жизни проникая к их существу и смыслу. Он — «мудрый ребенок», по определению Толстого — включил театр в свою жизнь как ранее включил поездку к духоборам, отказ от воинской повинности, долгую службу матросом, — и полюбил его так, как любил жизнь, соленую воду, море, а в особенности человека. Театром он соблазнился, по всем видимостям, потому что здесь нашел возможность наиболее реально работать с человеком, изменять и «совершенствовать» человека как хотела его буйная и действенная воля. А еще и потому, что Сулержицкий в самом существе своем был художником, в своем мироотношении, в своем чувствовании жизни. Он был живописцем, он прекрасно пел, танцевал, богатый и особенный его юмор связывался с наблюдательностью и остротою. Так все его качества соединились для того, чтобы он в результате своей жизни коснулся театра. Он был одним из тех великих дилетантов, из учеников которых выходят мастера. Он был тем, кто оплодотворял театр. Станиславский говорил о нем: «Сулер был хорошим педагогом. Он лучше меня умел объяснить то, чему научил меня мой артистический опыт. Сулер любил {85} молодежь и сам был юн душой. Он умел разговаривать с учениками, не пугая их столь опасными в искусстве научными мудростями. Это сделало из него отличного проводника, так наз. “системы”, он вырастил маленькую группу учеников на новых принципах преподавания. Эта группа вошла в ядро “Первой Студии”» и далее: «Сулер, сам того не зная, был воспитателем молодежи. Эта роль стоила ему больше всего крови и нервов. И я утверждаю, что не только Студия, но и Художественный Театр многим обязан нравственному, этическому и художественному влиянию Сулера».

Его сценическое дело было так значительно только потому, что оно соприкоснулось с его жизненной задачей, — задачей крепкого здорового человека, строящего жизнь, любящего людей и бросающего свои силы направо и налево, неуемчиво, расточительно и радостно. Актеры Первой Студии рассказывают, {86} как они, еще в школе, беспрекословно подчинялись авторитету Сулержицкого, ждали его уроков и выполняли все его требования. На летнем отдыхе они, живя у него в Крыму, сами строили дачу, носили камни и вели первобытную, земляную жизнь. Он давал им самое главное, что требует ученик от учителя — он давал им глубокую, естественную *«установку» на творчество*: такова была его роль и задача в Студии. Отсюда и выросло вполне явное пренебрежение к новизне сценических форм. Он доводил до конца, до предела, учение Станиславского — сущность учения Станиславского — в рамках внутреннего познания «зерна» роли и «сквозного» действа пьесы; Вахтангов впоследствии, через «систему», прорвался к новым приемам сцены и театра.

{87} Он даже «систему» воспринял, как помощь в установлении миросозерцания. «Система» — была техническим средством рядом с более существенными методами воспитания актера. «Увеличить дарование мы тоже не можем, значит, единственный способ, кроме специальной школы (система), которая одинаково нужна и дарованию исключительному и среднему (“система для даровитых” Станиславского), есть единственное средство помочь среднему дарованию стать хорошим актером, работающим над корнями в искусстве, стать художником настоящим, а не демонстратором собственных качеств и свойств, — это найти способ поднять и расширить миросозерцание — найти способ углублять взгляд на жизнь и отношение к ней, развить более широкое отношение к философским, нравственным, общественным вопросам — поработать над интуицией во всех областях человеческого духа {88} и природы… Но как это делать и кто это может сделать?» «Еще может возникнуть вопрос — не слишком ли много ума в творчестве, и в самой системе да и в этом расширении и углублении миросозерцания», — спрашивает он, всегда боявшийся разрушить непосредственность актерского творчества и считавший непосредственность одним из главнейших качеств актера. И сейчас же отвечает, следуя тезису Станиславского: «Конечно все, что только можно, все должно делаться интуитивно, но не все равно наделены ею; да и кроме этого сама интуиция в значительной мере может быть возбуждена, расшевелена через ум». «Через сознательное к бессознательному» как говорит Конст. Серг. в своей системе. Влад. Ив. еще на открытии Студии говорил об интуиции и это порадовало мою душу. Я всегда всю жизнь ненавидел ум, когда он становится хозяином, — но слуга он отличный и надо уметь им пользоваться. Очень хорошо у Чехова в IV‑м сборнике писем: «Григорович думает, что ум может пересилить талант. Байрон был умен, как сто чертей, однако же талант его уцелел. Если мне скажут, что Икс понес чепуху, потому что ум у него пересилил талант или наоборот, то я скажу: это значит, что у Икса не была ни ума, ни таланта».

Для Сулержицкого технические приемы исполнения были тесно связаны с тем основным, что лежало в существе актерского творчества. Он был врагом скептицизма. Он хотел, чтобы актер был легко и живо возбудим — точно так же, как сам Сулержицкий: здесь заключались первые утверждения о необходимости рефлекторной и эмоциональной возбудимости актера. Он приводит слова Амиэля — «“До какой степени вредны, заразительны и нездоровы: постоянная улыбка равнодушной критики, эта бесчувственная насмешка, которая разъедает, пересмеивает и разрушает все, которая разочаровывается во всякой личной обязанности, во всякой бренной привязанности и которая дорожит только пониманием, а не действием”. Критицизм, ставший привычкой, типом и системой — становится уничтожением нравственной энергии, веры и всякой силы. Этот род ума очень опасен в нас, потому что он поощряет все дурные инстинкты, распущенность, неуважение, эгоистический индивидуализм». Сулержицкий прибавляет от себя: «Как это верно. Как это надо помнить именно в Студии, всем актерам вообще, всем, кто работает на сцене, всем людям, участвующим в коллективном творчестве. И как этого много у нас именно среди молодежи. Хуже всего, что этим свойством ума некоторые еще и кокетничают, видя в этом что то положительное и отделяющее от других в какое то привилегированное положение. Какая роковая ошибка и извращение понятий о свойствах души актера». Сулержицкий хотел проникнуть {89} к истокам творчества, хотел найти зерно наивного творчества, — потому, что сам он был глубоко наивен. В том была его первая заповедь актеру при утверждении «установки на творчество». В «Системе» много говорилось о «вере» актера в значение и реальность того, что актер делает на сцене. Сулержицкий учил актеров, собравшихся в Первой Студии, верить — но распространял эту веру далеко за пределы только сценического учения — учил верить в жизнь.

Поэтому Сулержицкий предпочитал педагогически-режиссерскую работу, непосредственной композиции спектакля. Он нежно и внимательно относился к актеру. Этот человек был вполне наивен и потому откровенней в выражении {90} своих взглядов и ощущений. В одной из тетрадей у него записано — мы говорили о том, что его очень влекла в Студии непосредственная работа с актером: «Часто во время работы я думал и даже пробовал, чтобы актер, когда у него не идет роль, занимался бы ею не от режиссера, а сам становился бы на место режиссера, т. е. показывал бы, как бы {91} ему хотелось, чтобы эту роль сыграли, чтобы он сам рассказал кому то свою роль. Часто режиссер срывает сам всю прелесть и свежесть творческой работы у актера, увлекаясь его ролью, много и с увлечением объясняя ее, показывая ее — творя. Если он это плохо сделал, — это просто потеря времени, если хорошо — актер лишится радости первого слияния своей души с ролью и начнет копировать то, что вышло удачно у режиссера, — это тоже плохо и очень, плохо Режиссеру надо гореть образами, пьесой, но быть терпеливым и помнить, что прежде всего он *зеркало*, в этом главное его назначение, а вся его насыщенность образами, увлечение пьесой, творческий запал, не более как амальгама, благодаря которой он может быть зеркалом, а не пустым стеклом, которое ничего не может отразить и потому бесполезно». Он любил смотреть в лицо человеку — и, вероятно, самым главным, считал явление на театре человека — впрочем это будет окончательно ясно из разбора первых постановок Студии. В своей защите актера он резко и категорически восставал против господствующего способа писать рецензии. Он хотел, чтобы критик исполнял такую же роль зеркала как режиссер: к мысли о режиссере-зеркале он возвращается не однажды. «Актеру необходима критика, необходима, как товарищ, как зеркало, по той простой причине, что материалом для его творчества является он сам, его тело, его нервы, его душа, его темперамент, его индивидуальность, все то, что ни один человек не может видеть, если нет для этого зеркала. В театре такое зеркало нашлось, всегда было, есть, и будет, это лучший друг актера — режиссер. Таков он должен быть и чем режиссер острее, талантливее, и точнее, как зеркало актера, тем он для него полезнее и нужнее. После работы, когда роль готова, таким зеркалом была бы критика, точная, беспристрастная, умеющая разбираться во всем сложном мире жизни и театрального {92} творчества, знающая его законы и трудности, знающая — вот, что главное». К сожалению критик давно забыл об этой цели и в результате «роль этого зеркала исполняет не критика, а публика». Не будем входить в обсуждение вопроса о критике по существу, но отметим только обостренное внимание к актеру, и его индивидуальности, к тому, что актер нес с собой на сцену. Сулержицкий стоял на точке зрения внутреннего переживания — иначе, конечно, и не могло быть: «сценическое искусство единственное от которого не остается никаких памятников, — не может остаться, так как единственный его материал есть биение (трепетание) живого сердца в данную минуту, аффективное чувство рождающееся здесь же при зрителе, волнующееся и волнующее сердце зрителя, заражающее его непосредственно от сердца к сердцу», записал он в одной из тетрадей. И если он так любовно относился к актеру, тем строже и целомудреннее относился к тому, что тот делал на сцене. Он много и резко писал против истерии на театре, к которой легко увлекала актера система переживания. Он ясно чувствовал коренящуюся в ней опасность: «передавать на сцене истерические образы, издерганные души, тем, что актер издергает себе нервы на этой общей издерганности, на общем тоне издерганности играет весь вечер, заражая публику своими расстроенными нервами — прием совершенно неверный, безвкусный, антихудожественный, не дающий радости творчества ни актеру, ни зрителям — хотя прием этот и сильно действует, но тут действуют больные нервы актера, а не художественное воспроизведение образа, — это у актера испорченные нервы, а не у его героя. Образ издерганного, истерического человека художественно достигается как и всякий образ, не общим тоном, а правильным подбором задач, их расположением, правильным рисунком роли, и искренним, насколько можно от себя, выполнением в этом рисунке каждой отдельной задачи, лежащей в основе каждого отдельного куска, объединенных сквозным действием. Тогда Это искусство, которое, какие бы ужасные образы не воплощало, всегда радует и дивит, в противном же случае, это сдирание своей кожи для воздействия». Когда на одном из спектаклей «Праздника мира» в публике случилась истерика, Сулержицкий глубоко возмутился и обвинил актеров: «Как сам истерия, не есть результат глубоких переживаний, а только показывает на болезненную раздражительность нервов, органов чувств, так и причины, вызывающие истерики, тоже относятся не к духовному или душевному миру, а к области внешних раздражителей нервов». Он пытался найти выход из того, что диктовалось репертуаром (в Художественном — Андреев, {93} Достоевский; в Первой Студии — Гауптман, Гейерманс). С резким презрением здорового человека Сулержицкий пишет: «В толпе, особенно в театре, редко дело обходится одной истерикой, или еще где-нибудь, где толпа собралась по какому-нибудь, так наз. “идейному” поводу, потому что как только один не удержался и крикнул всем своей истерикой — господа, как это ужасно — смотрите, как я тонко чувствую, я не могу этого переносить со своей “чуткой душой”, — так сейчас же и другие слабые на этот соблазн откликаются — “и я тонко чувствую”, “и у меня чуткая душа”»… Сулержицкий верно формулировал опасности, которые были заключены в углубленном психологизме {94} и противоречии, которых он страстно желал избежать. Каждое выступление актера на сцене должно быть новым творчеством; исполнение которое выветривалось — как он часто наблюдал — обращалось в опаснейший штамп. При анализе «истерии» Сулержицкий боролся с теми штампами, к которым влекла актера игра на маленьком театре, без подмостков и рампы, лицом к лицу со зрителем Сулержицкий очищал здоровое зерно игры актера. Он боролся в Студии с ее омертвением, с закривлением привычных приемов. Он различал возможность действовать на публику: «нервами на нервы» и «душой на душу». «Постепенно, с каждым спектаклем задачи эти (“зерна роли и сквозного действия”) у актера бледнели и забывались, а запоминались только формы, в которых они выражались, т. е. набивались внешние штампы, даже немного тоньше чем внешние штампы. Запоминалось, что действует на публику; не мышечные штампы создавались, а нервные; задачи побледнели, а нервная раздражительность увеличивалась. Смех стал закатистее, слезы неудержимее, крики горчее, всхлипывания, задыхания шумнее — актеры сами себя щекочут, раздражают свои нервы на этих чувствах, и этими расстроенными, раздраженными нервами щекочут и раздражают нервы публики, уже безотносительно того, почему и для чего эти слезы, смех и т. д. Автор же остается только в словах, которые докладываются на этих раздраженных нервах и только поэтому известно содержание, не содержание, а фабула». Сулержицкий наблюдает, как «в одном месте актриса на сцене смеется и начав смеяться, расковыривает этот смех еще и еще и доходит до того, что рядом сидящая со мною зрительница начинает истерику, совпадая ритмически вместе со вздохам и закатываниями актрисы. Актеры полюбили свой смех, свои слезы, свои ужасания, больше чем то, откуда это у них появилось, откуда это у них, как у художников родилось и теперь этот спектакль раздражает нервы сильнее, заражает бесконечно весь зал, но мучительно, тяжело, как одна истерика заражает другую».

Единственный выход, из этой опасности, которую нужно понимать шире, чем только опасность «истерии» — Сулержицкий видел в верности «системе». Самые противоречия ее он формулировал в своих записках: «во время работы над ролью именно эти чувства, этот смех, этот страх и т. д. были целью в течение полугода. Только над тем и работали, чтобы добраться до этих чувств, и когда наконец путем упорной работы и страданий актер их нашел в себе — ему не дают ими жить, как ему хочется». Причину Сулержицкий видит в утере первоначальных «корней этих чувств», «забвения» для чего это делается: — тогда нужно перейти к утверждению во всей чистоте {96} внутренней техники актера: «вспомнить пьесу, зерно ее, сквозное ее действие, свою роль — зерно роли и тогда задача вспомнить ее одну за другой — вот тогда это будет творчество». Он мучительно искал чистоты творчества и собирался писать «книгу об этике и искусстве сцены». Он хотел ее назвать: «Актеру и режиссеру, участвующим в толпе, гримеру, бутафору, всякому, кто живет сценой или кто работает на сцене; или чья жизнь проходит на сцене или за сценой». Или, может быть, просто — «Об этике и искусстве сцены, только наоборот *об искусстве и этике сцены*». Этический момент выражался в жизни Студии и в постановках. Как все — в этот первый период — он был, конечно, привнесен Сулержицким. Вне этого {97} момента для него было вообще невозможно оправдать театр, поскольку такая задача перед театром возникла.

Я уже говорил о том, что Сулержицкий включил театр в общий круг своей жизни. «Сулер — революционер, толстовец, духобор; Сулер — беллетрист, певец, художник; Сулер — капитан, рыбак, бродяга, американец». Так говорил о нем в своих «Воспоминаниях о друге» Станиславский. Это — может быть лучшее из того, что написано о Сулержицком. Станиславский не только раскрывает внутренний смысл дела Сулержицкого на театре, но и те его качества, которые раскрывались в обыденной жизни. Он вспоминает «экспромты, {98} рассказы, пародии, типы», которые «были настоящими художественными созданиями»: «праздничный день в американской семье, с душеспасительной беседой и едва заметным флиртом», «американский театр и балаган», «знаменитый хор Демона “за оружие поскорее”, которые он пел один за всех», его танцы «очень высоко оцененные самой Дункан», «английский полковник, которого клали в пушку и стреляли в верхний ярус театра на капустнике». Его жизнь была поистине необыкновенна и о ней можно было говорить много и долго. Человек, бродяжничавший и сидевший в одиночном {99} заключении в далекой Туркестанской крепости, путешествовавший по степям он мечтал о своей земле, которую обрабатывал бы сам своими руками. Он осуществил свою мечту в Евпатории, куда привез студийцев и где они строили вместе дом. Станиславский верно говорил, что «Сулер принес с собой в театр огромный багаж свежего, живого, духовного материала прямо от земли. Он собирал его по всей России, которую он исходил вдоль и поперек, с котомкой за плечами. Он принес на сцену настоящую поэзию прерий, деревни, лесов и природы. Он принес девственно чистые отношения к искусству, при полном неведении его старых, изношенных и захватанных актерских приемов, ремесла с их штампами и трафаретами, с их красивостью вместо красоты, с их напряжением вместо темперамента, сентиментальностью вместо лиризма, с вычурной читкой вместо настоящего пафоса возвышенного {100} чувства» и т. д. Его богатый внутренний опыт и то, что «искусство было нужно ему постольку, поскольку оно позволяло ему выявлять сущность его любящей, нежной и поэтической души», и предопределили характер первых спектаклей Студии.

К показанной 15 января 1913 года «Гибели Надежды» вскоре присоединяются «Праздник мира» (первое представление 15 октября 1913 года; режиссер Е. Б. Вахтангов; этой пьесой Студия открылась официально в качестве театра для большой публики); «Сверчок на печи» Диккенса (режиссер — Б. М. Сушкевич; первое представление 24 ноября 1914 года), «Калики перехожие» В. М. Волькенштейна (режиссер — Р. В. Болеславский; первое представление — 25 декабря 1914 года) и «Потоп» Бергера (режиссер {101} Е. Б. Вахтангов; первое представление — 14 декабря 1915 года). По существу главным постановщиком пьес был Сулержицкий; он обычно начинал и заканчивал, корректировал работу; последним ее проверял и принимал К. С. Станиславский. По характеру постановок ясно — что лежало в основании деятельности Студии, в тот ранний, период ее работы. В речи Е. Б. Вахтангова, посвященной памяти Сулержицкого, рассказаны цели, которые преследовались Студией при их осуществлении. В самом деле, что могло соединить для театра в одно целое матросскую мелодраму Гейерманса, и психологическую, натуралистическую трагедию Гауптмана; наивно-сантиментальный рассказ Диккенса, и стилизацию под древнерусскую жизнь, — опыт создания национальной трагедии Волькенштейна и, наконец, простенькую и несложную пьеску Бергера об американцах, застигнутых в баре ливнем и принявших ливень за потоп? Между тем, единство *темы* (а не сюжета) было обязательно для театра, явившегося органически и не довольствовавшегося только единой «техникой». Не в оценку темы я вхожу сейчас, — я констатирую только необходимость ее наличия, потому что она должна была свидетельствовать о единстве мироощущения. Поскольку оно диктовалось выводами из «Системы» Станиславского, и личностью Сулержицкого — его следует определить как глубоко этическое в самой основе. «Система» ставила задачей внутреннее оправдание творчества актера и закрепление его двойственности (путь лежал в уничтожение полной адекватности играемого образа с личностью актера: положение в известных отношениях противоречивое и исправленное только творчеством Вахтангова о противоречиях, в дальнейшем). Основа «Системы» совпала со стремлением определенных групп русской интеллигенции, искавших оправдания мира и человека из этических начал: они более всего раскрывались в явлении человека; *раскрытия человека* ищет первая Студия в период руководства Сулержицкого. Вахтангов рассказывает, что на репетициях («Гибели Надежды») Сулержицкий говорил: «Стихийное бедствие объединило людей, {102} они собрались в кучу, собрались не для того, чтобы рассказывать страшное, не это надо играть, собрались чтобы быть ближе, искать друг у друга поддержки и сочувствия. Жмитесь друг к другу добрее, открывайте наболевшее сердце, и сердце зрителя будет с вами». Сулержицкий вообще говорил простыми несложными и ясными словами: он очень просто высказывал свои непосредственные ощущения. Его формулировки не покрывают во всей целостности его мыслей и подсознательных ощущений, которые он пробуждал в актерах и которые звенели в их игре. Станиславский говорил о нем, что «он любил вдумываться и изучать принципы искусства, но он боялся теоретиков в футляре, и опасных для искусства слов, вроде: натурализм, реализм, импрессионизм, романтизм. Взамен их он знал другие слова: красивое и некрасивое, низменное и возвышенное, искреннее и неискреннее, ломанье, хороший и плохой театр». В этом качестве следует признать словесные формулировки отдельных задач, которые он предлагал к постановкам и которые были уже подлинного смысла постановок.

На репетициях «Праздника мира» Сулержицкий говорил: «Не потому они ссорятся, что они дурные люди, а потому мирятся, что они хорошие по существу. Это главное. Давайте всю теплоту, которая у вас есть. Ищите в глазах друг друга любовь, ласково ободряйте открывать душу. Только этим и только этим вы поведете за собой зрительный зал. Не нужно истерики, гоните ее вон. Не увлекайтесь эффектами на нервы. Идите к сердцу». В одной из своих тетрадей он так формулирует сквозное действие пьесы: «Прекрасные по душе люди стараются удержаться в добре, но не могут совладать с собой и поэтому глубоко страдают». Готовя «Сверчок»: «Доберитесь до сердца Диккенса, откройте его, тогда откроется вам сердце зрителя. Только для этой цели стоит и нужно ставить “Сверчка”. Людям трудно живется, надо принести им чистую радость». Репетируя суровую трагедию Волькенштейна о «Каликах перехожих», он в усталых, заблудившихся, голодных оборванных людях хотел подчеркнуть их поиски покоя, правды: «Христоносцами» называл он их. Когда ему показывали первые результаты работы «Потопа», он говорил так: «ах, какие смешные люди, все милые и сердечные, у всех есть прекрасная возможность быть добрыми, а заели их улица, доллары, биржа. Откройте это доброе сердце их, пусть они дойдут до экстатичности в своем упоении от новых открывшихся им чувств. Вы увидите, как откроется сердце зрителя. А зрителю это нужно потому, что у него есть улица, золото, биржа. Только ради этого стоит ставить “Потоп”».

{103} Сулержицкий — и вместе с ним Студия — положили в основу работы принцип: «Ради чего»: «Когда вы берете пьесу для постановки спросите себя: ради чего вы ее ставите». Таковы были те «ради чего», которые лежали в основе первых пяти работ Студии. Основной ноте «оправдания человека» репертуар давал на первый взгляд мало оправдания. Сумрачная и душная психологическая драма Гауптмана, рассказывавшая о семейных столкновениях, катастрофах, душевном мучительстве, казалось толкала на дальнейшие экспериментирования болезненными и утонченно упадочными переживаниями. В «Гибели Надежды» традиция мелодрамы не могла скрыть основного пессимистического мотива о «плавающих и путешествующих», {104} о гибели моряков, и страданиях матерей, — пьеса, построенная на переломе слез и радости, толкала на подчеркивание основного контраста заключенного в мелодраме. «Калики перехожие» — при всей внимательности автора к прошлому и к России средневековья — обнаруживали за людьми, идущими в поисках «небесного града», лица современных смятенных людей, и сценические эффекты жестокости, закапывания живым в землю, совпадали с утонченным и подчеркнутым мучительством современной трагедии. Наконец «Потоп», повествовавший о людях биржи, денег и голода — «Потоп» снова колебался на опасной грани психологического мучительства и этического оправдания человека. Только «Сверчок», повторявший главные традиции благополучных рождественских рассказов Диккенса, как будто бы целиком {105} отвечал заданиям Сулержицкого. В остальных пьесах был заключен ряд противоречий, очень быстро обнаружившихся и заставивших найти особые подходы к внутреннему рисунку играемых образов.

Противоречия сглаживались режиссерской интерпретацией Сулержицкого. Он был слишком здоров, целомудрен и непосредственен, чтобы иметь вкус к патологическим переживаниям. Но тем более было завлекательно оправдывать человека даже в глубочайших его падениях. Удержать актеров от срыва в патологию было необычайно трудно — главным образом из за двойственности игравшихся пьес. То, что написал Сулержицкий применительно к «Празднику мира» и истерии, имело веские основания. Как бы то ни было перед Студией лежала задача преодоления репертуара: Самая манера исполнения создала особый стиль игры и, заключая ряд существеннейших и замечательнейших достоинств, одновременно заключала и ряд противоречий, которые в будущем предстояло преодолеть. Сулержицкий говорил, что «Студия — это не театр. Мы не разыгрываем пьес, а только обрабатываем сценический материал. Большая часть обрабатываемого материала остается для публики нераскрытой».

Итак — было ли натурализмом первоначальное искусство первой Студии поскольку оно углубляло и продолжало традиции Худ. Театра. Вспомним внешнюю обстановку, в которой проходили спектакли Студии в «Люксе», а затем на быв. Скобелевской площади. Случайность, приведшая к особой манере устройства сцены, стала законом на длительное количество (пять, шесть) лет. Недостаток помещения заставил в «Люксе» отказаться от подмостков и рампы. То же обстоятельство повторилось в театре на б. Скобелевской площади. Старенький, зеленый занавес Художественно-Общедоступного Театра, отделял сцену от поднимавшихся, крутыми возвышениями, нескольких рядов стульев. Актеры легко переходили воображаемую линию рампы и приближались вплотную {106} к сидевшим в первом ряду зрителям. Маленькая и не глубокая сцена давала минимальную возможность смелого и разнообразного комбинирования мизансцен и не допускала сложных декораций. Актер постоянно находился в поле Зрения зрителей и от зрителей не ускользали движения губ, выражения глаз, незаметный жест руки, движение пальцев. Все заставляло искать особого стиля актерской игры. Казалось, что грань между жизнью и театром перейдена окончательно. Казалось, что натурализм торжествовал полную и ликующую победу. Однако, предположение о натурализме было в корне ошибочно. «Камерная» манера игры продолжала линию не натурализма, а подробной психологизации образа и пьесы.

Начнем с простейшего и яснейшего — с внешнего оформления — с декорации. Менее всего им необходимо название реалистических и натуралистических. Эстетически они были противозаконны и противоречивы. В них условность сукон смешивалась с натуралистическими деталями. Из складок сукна появлялся камин или печь, в которых по всем правилам, реалистических соответствий, пылал жаркий огонь. На колеблющихся «суконных» стенах висели портреты, выделялось заиндевевшее от мороза стекло. Было важно дать ощущение комнаты — не самую комнату. Как простейшая условность, воспринимались декорации в Первой Студии. По существу, они только обозначали «место действия» — таково было их сценическое назначение. Простейшая условность всегда ищет самого выразительного — бросающегося в глаза: в «Гибели Надежды» висели модели кораблей, для «Потопа» были поставлены высокие стулья в баре; в «Сверчке» целый ассортимент украшал мастерскую Калеба. Но поскольку во внешний рисунок входила такая деталь — она требовала точной и детальной разработки — так и было. Декорации служили фоном игры, точным и безразличным: вопрос о натурализме применительно к ним отпадает. Прибавим только, что они обыкновенно наладились в строгих соответствиях с законами сцены — но в частом противоречии с законами эстетики. Акцент лежал не на них. Между тем, именно в те годы начиналась борьба за новые формы, во многом шедшая под знаком внедрения на сцене «левой живописи», и Камерный Театр ввел в театр П. Кузнецова, Лентулова и Экстер. Первая же студия оставалась равнодушной к такого рода переустройству сцены. Интерес лежал преимущественно на актере. — «В постановках» говорит Сулержицкий «нет никаких особенных технических приемов. Поскольку Художественный Театр обращает внимание на все мелочи реквизита, стремясь к ультра-реализму, постольку у нас все делается самым примитивным образом. Наши декорации — {107} это холсты на крючках. Те принадлежности бутафории, которые актерам не нужно брать в руки, просто нарисованы на самых декорациях».

Если в деятельности Первой Студии и была доля экспериментирования, то она лежала в области актерского исполнения. (Студия формулировала свои задачи так — 1) развитие психологии актерского творчества; 2) выработка актерского самочувствия и 3) сближение актера с автором). Оно то и было подчеркнуто необходимым в то время устройством сцены без рампы и подмостков. Сюда — к выработке особой манеры игры — относится, явная зависимость спектакля «Праздника мира» и актеров от старых мастеров Художественного Театра. Легко видеть в одних из исполнителей подражание Станиславскому, а в других Лилиной и т. д. Это были ученические шаги, не уничтожавшие индивидуализации исполнения: от подражания Студия {108} избавилась быстро. Центром технического умения актеров Первой Студии стало: — в области внешней техники речь глазами, движения руки, незаметные переходы по сцене — которые должны были свидетельствовать о тех связях, которые проложены между действующими лицами на сцене людей. Вспомним, как вбегала с мороза одна из дочерей в «Празднике мира» (Бирман). Вспомним, как длительно следили зрители за *пересечением* взглядов дочери и находившихся на сцене людей. Вспомним, как бывал строго и точно разработан *подтекст* — как уверенно обнажали актеры ложь слов и вскрывали в том же «Празднике мира» то, что за словами лежит и что составляло подлинный смысл желаний и надежд героев — как учила «Система». В особом пользовании *словом* заключалась особая манера {109} игры в Первой Студии. Говорили четко, но часто обрывая слова. Существовала скрытая недоговоренность за произнесенными речами — особенно в «Празднике мира». Двусмысленность слова вскрывалась вполне. Но особенная манера и особый стиль ложились на те перекрестные движения, взгляды, переходы, — которые, повторяю, обнаруживали связь, существовавшую между героями пьесы. Так внешне обнаруживался «круг», которого добивался Станиславский. Отсюда возникало у иных из зрителей и критиков ощущение подсмотренной в замочную скважину жизни. Но был существенен не простой факт, что вот зритель подсмотрел, но было существенно, *что* же именно зритель, так неосторожно подсмотрев, увидел, — в какие духовные глубины его вовлекали?

Говорить о натурализме применительно к такого рода стилю исполнения трудно. Вернее — отметить его предельную «психологичность». Отметим также заранее опасность, лежавшую в самых приемах игры — опасность уйти в комнатный тон и в ложную интимность. Во всяком случае, в первых постановках Студия вскрывала «значительное в незначительном» и постоянно возвращалась к основной теме об оправдании человека. Было явно желание увидеть в каждом слове не его логический смысл, а его психологическое значение. Так вырастало порою некоторое «остранение» слова. Слова говорились с подчеркнутым и Загадочным смыслом. Студийцы шли до конца.

В «Гибели Надежды», поставленной Болеславским, и затем прокорректированной Сулержицким, был ясен метод исполнения. Болеславский не раз пробовал себя режиссером Студии и впоследствии. Выбор его репертуара (он ставил еще «Калики перехожие», а затем подготовлял «Балладину», завершенную без его участия) говорил о стремлении к монументальности и безусловной героике. Его влек широкий размах и глубина чувств. Болеславский перенес действие в маленькую рыбачью лачужку, дал жанровую картинку матросской попойки, а в третьем действии передал прибой волн, треск снастей, гул ветра. «Море» было невидимым окружением, которое диктовало стиль спектакля; актеры изображали моряков — и было ясно стремление показать обветренные лица, суровую нежность, {110} горькую радость, крепость мышц и тела; такими они проходили перед зрителями, раскрывая почти натуралистическими приемами, которые переставали быть натуралистическими, так как входили вкруг *сценического* воздействия — примитивную смену трагедии и комедии, как требовала пьеса. Болеславский чувствовал и любил простое на театре. Такое же простое — ценность жизни, горе, радость — передавал он в «Гибели Надежды» — теми же актерскими приемами: взглядом, всхлипом, внезапным криком. Слово однако не строилось музыкально. Уже в «Гибели Надежды» *ассонанс* и *диссонанс* врываются в стройную ткань спектакля, в качестве наследия от увлечений психологическими проблемами и глубинами. Сила спектакля заключалась в том, что он подошел к первоначальному в человеке — и «первоначальное» довел до остроты; поскольку «Система» касалась чувств — в пьесе Гейерманса и была разработана проблема чувств; потому — море, которое так любил Сулержицкий, власть моря, обаяние моря, гнет моря, рождали радость свидания и горе матери, провожающей сына, и потерю сыновей, — все, что лежало в самом существе Гейермансовской драмы; и оттого, что внешняя сторона спектакля была наполовину натуралистична, а на половину совершенно явно условна, — *ощущения* героев были выделены на первый план; они могли легко казаться подчеркнутыми, и гиперболичными; но они не были ни подчеркнуты, ни гиперболичны: — они были обнажены до конца. Дейкун — Книртье, старуха, с мягким лицом и добрыми глазами посылающая сына в плаванье, Дикий — Баренд, в тоске и предчувствии смерти бьющийся у ног матери, Соловьева — Ио, за смехом скрывающая {111} суровое знание правды — все они обнажали до конца первоначальные чувства, помощью все тех же сценических приемов; такая же простота заключалась и в режиссерском построении спектакля: простое и явное противоположение судохозяина и матросов, рыбачьей хижины и конторы, лежало в том же плане обнажения человека и его ощущений. К своей задаче оправдания человека, Студия шла через обнажение его душевного зерна.

Во второй постановке Болеславского в «Каликах перехожих» Волькенштейна еще более сказалась очень важная часть работы Студии — ее исход в своем искусстве от чрезвычайной конкретности. Трагедия из жизни XIII‑го века, рассказывающая о поисках каликами небесного града, толкалась {112} еще большею неизбежностью, чем «Гибель Надежды», к конкретному ощущению жизни — по самой своей теме. «Ненасытимая сила любви, бессознательно творящая зло, “со святой верой в благо творимого”», — так формулировал ее один из критиков. Братоубийство, предательство, казнь (атамана калики закапывают живым в землю, за его мнимое преступление), Русь XIII‑го века, дебряные леса, напевы вводили в мир «седой древности полной грубой, почти звериной мощи». Если в «Гибели Надежды» Студия хотела вскрыть поэзию и гнет моря, а в его окружении — человека, то в «Каликах» человек возникал в окружении раскрытого зерна древнерусской жизни. И от того, что была так двойственна задача, и от того, что совершалась она в рамках маленького зала и сцены без рампы, — результаты подучились двойственные. Некоторые из критиков писали, что «древняя, седая, корявая, мохом поросшая Русь глядит на нас из пьесы»: «Калики перехожие» пожалуй, мучительнее из всего, что до сих пор давала Студия, потому что из Норвегии и Германии, где развивалось действие предыдущих пьес, привели нас на родину, к нашим собственным мукам Даром, что происходит это в начале XIII‑го века; даром, что эти калики страховиты и звероподобны и находятся так близко от пещерного человека, — это с одной стороны, а с другой — {113} они так необыкновенно близки к нам, с сегодняшним; единство духовной жизни здесь, как и в «Гибели Надежды» вырастало из глубоко физиологического ощущения жизни. — Сила спектакля была в неразрывной связи, которую установил и автор и театр между неутомимыми поисками духовной и вообще всяческой правды и тем страшным, преступным, путем которым она достигалась. Как и в «Гибели Надежды» за каликами чувствовались, непререкаемо, люди современности: «Какой то истерический налет носят некоторые сцены, налет, которого, конечно, не должно быть в трагедии, где {114} ясно должна слышаться, величественная и бесстрастная поступь рока. Оттенок истеричности, анахроническую окраску современно — утонченной жизни чувств получает трагедия Волькенштейна и оттого, что “Студия” — театр внутренней сценической жизни того, что можно назвать “чистою сценическою живописью” в отличие от сценической архитектуры, к которой принадлежит род трагедии». Так в двух постановках, жажда «монументальности», которая была у Болеславского, слилась с противоречивым столкновением «оправдания человека» и обнажения его первоначальных чувств.

«Сверчок на печи» (режиссер-автор инсценировки Сушкевич) подходил ближе к заданиям Сулержицкого. Никакого противоречия между оправданием человека и образами не лежало. Хотя Сулержицкий говорил о приближении актера к автору, на этот раз *тема* рассказа была для Студии существенней задачи воссоздать *стиль* Диккенса. «Рождественская сказка» преобладала над английским юмором Диккенса. Эта постановка упрочила славу Студии и стала характерной для первого периода ее жизни, так как сюжет и способ сценической интерпретации особенно явно вскрывали основную тему Студии. Она прозвучала громко, во время первого представления «Сверчка» — в годы войны. По существу «Сверчком» обозначился протест против войны. Так, иногда осознанно, иногда неосознанно, воспринимался спектакль. За игрушечным рассказом о семейном счастье Джона Пирибингля и его жены, Сушкевич и Сулержицкий утверждали ясность и свет жизни. Смешно было бы требовать от театра антимилитаристической пропаганды, — ей не было места на сцене, — в силу цензурных и иных условий. Но справедливо было требовать утверждения {115} иных начал в жизни. Это и делал «Сверчок». Повторяю: — вне сценического разрешения стиля Диккенса. Англия Первой Студии была игрушечной Англией. Англия Диккенса исчезла. Жанр был нужен для вскрытия единой основы образа. Приемами, которыми ставилась пьеса — обозначались с одной стороны — психологизация образа соответственно с раскрытием его зерна, с другой — гармонизация исполнения на музыкальной основе. Это были очищенные приемы режиссуры Художественного Театра, лишенные мелочно-натуралистических соответствий. Так музыкально был построен пролог, когда в «зале наступала черная темнота. Но вот одновременно с чуть слышно звучащей музыкой, в которой явственно слышится тиканье сверчка, стало обозначаться в углу авансцены слабое световое пятно — словно красноватый отблеск тлеющих в камине углей — появившаяся в нем человеческая фигура, тихим, мягким, похожим на шепот голосом, начинает авторский пролог о сверчке, который напевает нам свои песни, о чайнике, который разговаривает, закипая на камельке… световое пятно исчезает, замирает музыка, — раздвинувшийся занавес открывает нам небольшую уютную комнату с большим старинным очагом посредине, с часами и птичьей клеткой на стене, с деревянной колыбелью, над которою любовно склонились две женщины, — молоденькая, миловидная мать и преданная служанка». Таков и финал: «звенит арфа в руках слепой, и веселый старинный танец заканчивает всю эту повесть на сцене». Наивность была во всем подходе к пьесе — та наивность, которой добивался Сулержицкий от актеров и которую он более всего вместе с Сушкевичем осуществил в «Сверчке». «Появление в доме Пирибингль таинственного незнакомца, высокого, странно прямого, будто бы глубокого, с ненатуральной седой бородой, наивно заинтриговывает воображение зрителя»; «образ Калеба Племмера, дряхлого разбитого старика любовно выделывающего при помощи своей слепой дочери, {116} фантастические детские игрушки в игрушечной мастерской черствого эксплуататора Теккльтона, вносят на сцену — веяния глубокого, но мягкого трагизма, и как бы напоминают о всех страдающих и обездоленных; Калеб Племмер, тоскующий по своем сыне, который уехал “в золотую страну Южной Америки”, и скрывающий от своей слепой дочери горькую правду о жизни фантастическими рассказами об окружающих ее вещах и людях, — жалкий и убогий Калеб Племмер, сам кажется каким то фантастическим, сказочным {117} существом». Теккльтон «с его большим, острым носом и выпяченной грудью» кажется «каким то ожившим старинным рисунком». Была игрушечная наивность в «чуть-чуть карикатурной преувеличенности некоторых обликов», в «чопорно-надутой, краснощекой, кукольно-неподвижной» старухе, — та же наивность, которая продиктовала стиль постановки и которая позволила овладеть образами неуклюжего и простодушного Пирибингля, востроносенькой и темноглазенькой Мей, феи Сверчка и т. д. Может быть прав был Виктор Шкловский, который протестуя против инсценировки, указывал, что она неизбежно ломает автора: «из очень хорошего рассказа получается невыносимая пьеса». Но в «Сверчке» дело заключалось не в рассказе, не в Диккенсе и не в пьесе. В «Сверчке» Студия достигла «установки на творчество», которой она искала. Впервые были очищены принципы Художественного {118} Театра от посторонних примесей — наивно, но уверенно. «Сверчок» не делал выводов из этих принципов, но он обнаружил основное ядро мироощущений Студии и Сулержицкого. Выводы однако надлежало сделать и поставить ряд новых — и театральных, и этических — вопросов. Несмотря на всю свою «умилительность», чистоту и наивность, — лежал на постановке некоторый налет иронии. Режиссерски, «Сверчок» напоминал режиссерские приемы Художественного театра. Одновременно и разница была разительная. Разница заключалась в способе их применения. Первоначальные приемы были употреблены применительно к простейшим чувствам. Это было — откровенно и до конца наивно. Никакой мудрености не было в этих приемах. Сценически «Сверчок» разоблачал их простейшую роль на простейшем театре. В этом — смысл представления «Сверчка». Все было соответственно просто в спектакле — вплоть до приемов его подготовки. «Декорации в Студии упрощены, — рассказывает в одной из бесед М. А. Чехов, — и пишутся не только специалистами-художниками, но и всеми актерами сообща. Игрушки в “Сверчке на печи” (в обители Племмера) изготовлены Сулержицким и мною. Помню, в долгие зимние вечера мы возились и придумывали пестрые безделушки, занимались изготовлением паяцев, разукрашенных кукол». Почему же можно говорить о наличии иронии в этом спектакле? Самый сюжет потребовал некоторого «остранения» образов. Такими странными чудаковатыми, возникающими из разнообразного сочетания простейших чувств, проходили перед зрителем действующие лица «Сверчка», — и служанка Тилли, неуклюжая, сентиментальная, и такой же грубый, коренастый, рыжеволосый, косматый Джон Пирибингль, и фабрикант игрушек Теккльтон. Путем иронической парадоксальности сочетались умилительные качества со странными внешними обликами и с неожиданными способами внешней передачи чувств — с тем как смешно плакала и выла Тилли, как забавно плясала заводная игрушка — фабрикант Теккльтон, как тяжело ступал Джон Пирибингль. Театр умилялся и улыбался одновременно. Кроме того, возникал и второй прием — не очень ясный в прежних постановках, но еще более обнаруженный, в дальнейших {119} работах Вахтангова — *заострение*. Если в «Гибели» и в «Каликах» режиссер обнажал сущность образа и сценического приема, и насколько было вообще возможно, преувеличивал его — или он казался гиперболичным от характера сцены и устройства театра, — то в «Сверчке» он заострял способы игры, о которых мы говорили. Тогда гнев, любовь, насмешка, — как подсознательны ощущения, — и взгляды, возгласы — выделяли только некоторые характерные черты «остраненных образов». Впрочем, об этих приемах впоследствии. Заметим только, что «Сверчок» так удачливо подведший к простейшим чувствам, к раскрытию человеческого, — одновременно строил из сочетаний этих простейших данных экспериментальную и ироническую картину, счастливого примирения простых, но чудачливых людей.

{120} В течение руководимого Сулержицким периода, были воплощены еще три постановки: «Праздник мира», «Потоп» (обе постановки Вахтангова) и Чеховский (миниатюры: «Предложение», «Ведьма», «Юбилей», «Лекция о вреде табака»). Чеховский спектакль не внес существенно нового в общую жизнь Студии. Может быть, только момент «остранения» был очень подчеркнут во внешнем изображении Чубуковых, Ломовых, Мерчуткиных — причем он именно тем более подчеркивал то основное, чего по-прежнему добивался Сулержицкий — «человечность». Чем чудачливее, чем смешнее, чем неуклюжее становились герои, тем более человеческими и шаловливыми казались их скромные душевные качества и простые, ограниченные чувства. Так было в забавном чеховском спектакле. Это не было гротеском или шаржем, — но «остранением» незатейливого чеховского водевиля. О постановках же {121} «Праздника мира» и «Потопа» — касательно основных целей, о которых уже упоминалось — следует подробнее говорить применительно к Вахтангову, потому что уже в них молодой ученик Сулержицкого обнаружил собственные цели и индивидуальные приемы режиссуры. Заметим только, что если в его постановках было «обнажение» духовного зерна, «остранение» образа, и в особенности явное парадоксальное «заострение приема» — то это совершалось с большой страстностью, с большой долей субъективизма и личной оценки, чем остальными постановщиками.

Деятельность Студии колебалась между взглядом в простейшее и первоначальное, и падением в глубочайшие психологические проблемы. Оправдание {122} человека соединялось с чистым экспериментированием и рассмотрением его душевных качеств. Студия училась смотреть на падение человека со своей высокой, свободной и мужественной точки зрения. Так учил Сулержицкий. Ту же мужественную установку на творчество будил он в актерах, когда заставлял их бросаться к *основам* лирических и умилительных чувств, к *основам* противоречивых столкновений, к *основам* душевной мучительности. Это было трудным испытанием для актера. Раз преодолев его, раз достигнув горячо ожидаемой *установки* на творчество — актер, вероятно, захотел бы осуществления и других целей и пробуждения новых чувств. Потому и отходила постепенно на второй план «система» Станиславского. В опытных руках Сулержицкого она привела к главнейшему. Она остается в качестве технического руководства. «Студия» нашла неписаное и незакрепленное словесно руководство в учении и работе Сулержицкого. Принципы — простейшие, первоначальные — были очищены и утверждены. Речь шла об их углублении и выводах, которых они требовали: они требовали прежде всего более ударного воздействия. — Если Студия хотела заставить себя слушать она должна была найти такие приемы, при помощи которых доходила бы до зрителя с максимальной силой основная задача каждой пьесы. Мы говорили о том, что Сулержицкий, вероятно, намеренно обходил вопросы формального переустройства театра. Был глух к необходимости «нового приема» и спокойно замыкался в круг психологического натурализма? Но его дело на театре вовсе не было делом «психологического натурализма». Вспомним, что он дал Студии высокую, мужественную и чистую установку на свободное и смелое творчество. Вспомним и другое, — он был ближайшим сотрудником Станиславского по проведению в Художественном Театре бунтовских постановок: «Драмы жизни», «Жизни Человека» и «Гамлета» — постановок, в которых роковым образом противоречили друг другу приемы режиссерской интерпретации, актерской техники и декоративного убранства, — постановок, в которых стремление к монументальности и обобщенности ломались привычной психологической детализацией актеров Художественного Театра. Вспомним его пренебрежение к декоративной установке в Студии, — хотя его тяготение к простейшей и наивной условности было ясно, чтобы понять, что задание Сулержицкого заключалось в том, чтобы воспитать такого актера, который органически, свободно и легко создал тот театр, который был ему нужен. Та высокая и очищенная от мелочей установка, которой добился Сулержицкий — и было его главнейшим завоеванием. Это завоевание громко о себе заявило с подмостков театра, когда шли спектакли, завершенные {124} под его руководством. Рядом, однако, рос другой режиссер — ученик и последователь — Вахтангов, который сделал необходимые выводы из положений Сулержицкого, — может быть во многих отношениях неожиданно. Сулержицкий совершил дело только наполовину — Студии пришлось кончать его без своего главного руководителя. «Простой юнга, добывший у моря силу бунтарства», могучий «духом бродяжничества» он взял на себя задачу воспитания нового актера, нового человека и нового театра. Последней задачи он не мог выполнить, подарив своим ученикам все возможности для его разрешения. Он умер утром 17 декабря 1916 г. Нрав был Мейерхольд, когда писал — что «Студия при Художественном театре руководимая вечно молодым Станиславским, должна облечься в глубокий траур, потеряв такого энергичного бунтаря, как Сулержицкий» — потеряв «мудрого ребенка», ее создавшего.

## II

Положение Вахтангова в Студии было иное, чем у Сулержицкого. Сулержицкий был учителем и руководителем. Вахтангов — одним из участников строительства и учеником. Взаимоотношения со Студией у Вахтангова обозначались острее и взволнованнее, чем у Сулержицкого. Для Вахтангова студия входила, как часть, в бурную, и страстную сценическую жизнь, которую он начинал и которая была шире работы только для Студии. Вахтангов уходил в другие театры и возвращался, боролся и протестовал, находил новые достижения иногда во вне Студии, чтобы в каждом новом спектакле поставить иную цель. Даже в последние годы, когда у него окончательно оформилась *своя* Студия и круг его работы захватил Габиму, — он возвратился со страстной волей нового творчества и в Первую Студию. Значение его определялось не официальным положением, которое он в ней занимал, хотя он часто входил в руководящие органы Студии — а тем, что он пробуждал в ней, когда сламывая сопротивление, иногда выдерживая жестокую борьбу — ему приходилось проводить свои замыслы. Его многое отличало от Сулержицкого. Они были во многом различны в основном миросозерцании. Но его *наличие* в Вахтангове сделало и то, что именно его постановки были самыми примечательными для Студии во второй период ее творчества — после смерти Сулержицкого — хотя наряду с постановками Вахтангова шла и другая, очень существенная работа. Может быть вообще *именно* Вахтангов должен был оказаться выразителем этого смутного периода, потому {126} что смерть Сулержицкого совпала с окончанием «предварительной работы», которая толкнула ее на иные формы организации.

Важнейшим моментом было изживание «студийности»; форма «Студии» постепенно переставала удовлетворять. Она неизбежно требовала перехода в «театр»; родники и недра, освобожденные Сулержицким, искали исхода и обещали взорвать привычную и установившуюся работу; смерть руководителя совпала с кануном революции; тем слышнее были первоначальные внутренние зовы, которые слышались в Студии: — их выразителем стал Вахтангов; тем мучительнее и сложнее были поиски выхода этим зовам; постепенно внутри самой Студии вырастало недовольство комнатным репертуаром; самый стиль исполнения мог обратиться в штамп, при помощи которого легко и свободно исполнялась любая пьеса. Несколько позднее Вахтангов, уже понявший и осознавший опасности укоренившиеся в ранней Студии, писал об опасности «мещанства» к которому вел «натурализм и реализм чувств и вещей на сцене». Опасность лежала в забвении той «установки на творчество», {127} о которой писалось, и в подчинении ее натуралистическому приему, оторванному от зерна мужественного и здорового ощущения. Искусство ждало и требовало обновления приема и репертуара. Борьба же против устанавливающихся штампов и преодоление противоречий должна была начаться внутри самой Студии.

К моменту смерти Сулержицкого Вахтанговым были уже осуществлены две постановки «Праздник мира» и «Потоп». В них очень сказались примечательные качества его личности. Старую тему Сулержицкого об «оправдании человека» Вахтангов переживал со страстностью, его учителю незнакомой. Поэтому срежиссированные им пьесы появились в ином обличьи и в них — по крайней мере теперь, когда мы знаем все сценическое дело Вахтангова — в них горела уже та звонкая и пронзительная нота, с которою Вахтангов начал свою театральную работу. По своему прошлому, по объему интересов, по характеру своего сценического дела люди разных поколений — {128} Вахтангов был лет на десять моложе — Сулержицкий и Вахтангов были люди различных темпераментов. Вахтангов был не только страстен — он был нетерпим. Кроме того — он был человеком от театра и для театра. Он начал и кончил свою жизнь в театре. Он не завершал ее сценическим делом, как Сулержицкий, для которого театр оказался итогом. Все — и борьбу и проповедничество и учительство — он совершал в театре. Он был жаден до жизни — он вбирал ее в себя неутомимо, быстро, не останавливаясь на закреплении своих достижений. Он бросался в театральные поиски до конца, — соединяя в этом и ответ на духовные запросы, и ища удовлетворения неиссякаемому натиску фантазии. Это было строгое единство жизни. Его театральное мироощущение было его жизненным мироощущением. Он глубоко ощущал самую природу и существо театра — и не закрывал глаза на его неизбежную двойственность. Может быть потому с такой предельною, почти яростною нетерпимостью создавал он *свой* театр; в конце концов из того этического оправдания театра, которое было делом Сулержицкого, Вахтангов шел первоначально к его эстетическому пересозданию; затем к общественному. Для Вахтангова было невероятно и оскорбительно оставаться в рамках привычного театра, с которым в силу простой и ясной ассоциации связывались напрасные представления о «жизненности», и «правдоподобии». Для Вахтангова встал вопрос о приемах, которыми острее и сильнее можно воздействовать на зрителя. Он ощущал первоначальный и суровый материал театра, актера, его фигуру, его живое тело, он ощущал сцену и знал мощь сценического воздействия краски, света, бутафории, линии, графического построения мизансцен. Воспитанный Сулержицким, он жадно прислушивался к тому, что совершалось за стенами Студии. Острый, впечатлительный, он каждое жизненное восприятие переводил в план эстетического творчества. Уверенно и быстро шедший по жизни походкой завоевателя, — он хотел последователей и учеников, которые строили бы его театр. Он искал их на стороне, звал к себе, любил власть над людьми, которая придавала ему уверенность в своей силе — и нашел таких людей все-таки в Первой Студии. Он был беспокойнее, несправедливей и ожесточенней Сулержицкого. Он хотел борьбы. Но прежде чем перейти к новым театральным поискам он — до конца, до предела, до прорыва в иные дороги — проник в учение Станиславского-Сулержицкого. «Праздник мира», «Потоп», позднее — «Росмерсхольм» (1918 г.) — знаки того пути, которым шел Вахтангов и вместе с ним Первая Студия. Но менее всего «зеркалом» актера мог быть и был режиссер Вахтангов — и в этом его отличие от Сулержицкого. Он вырывал {129} из актера то, что было ему нужно, он пробуждал в них то, что он хотел, он погружал их в то мироощущение, которое он в них чувствовал, и которое в них таилось неосознанно. Оттого его постановки так динамичны и так горячи. Вспомним «Праздник мира». Каким путем шел Вахтангов в обнаружении своей темы? Уже в пьесе Гауптмана, когда со сцены заструились сумеречные чувства и ощущения «семейной трагедии», обозначились — в области психологической разработки внезапный взрыв страстей и внезапное же раскрытие «человека». Вахтангов шел в своем творчестве путем «прорыва» в самые глубокие тайники человека: тогда, уничтожая привычную ткань пьесы, он вырывал из актера светлый взгляд или буйный лет затаенных чувств. Вахтангов разрушал сказку о «фотографичности» — он шел к истокам — к тому, что не поддается никакому фотографическому бытоизображению. В режиссерском экземпляре «Праздника мира» сохранена такая режиссерская заметка: (речь идет о семейном мире — мире в семье, надолго разорванной взаимным непониманием): «Бухнеры мирят. Твердо. Уверенно. В конце I акта {130} и в начале второго зритель должен доверять им. Когда же все собрались у елки — зритель должен почувствовать благодарность Бухнерам за то, что они так хорошо сделали такое большое дело. Чтобы первая вспышка на елке взволновала меня — зрителя, испугала и поселила опасения, досаду. Зажгла желание броситься на помощь Бухнерам». Подробно разрабатывая пьесу, проникая ее подтекст, связывая тонкими и сложными нитями актеров в их взаимоотношениях — Вахтангов подходил к раскрытию тех недр, из которых психологически создавалась сюжетная ткань, — а актерски: тех недр, из которых росла актерская воля. Он подходил постепенно к тому подсознательному, иногда светлому, иногда темному, иногда противоречивому, часто бурному и страстному, — что он умел будить в актере. Этому он учился на «Празднике мира». Внезапный взрыв страстей, освобожденных и раскованных, — первое следствие и первый метод его нового подхода. Так намечалось проникновение через наследство Сулержицкого к иным — оправдываемым ли этически? — *творческим* струям. Они должны были все время чувствоваться за сдержанностью исполнителя. Так, за видимым спокойствием нарастает будущий вихрь: один из героев «Праздника мира» «все время хочет остановить, закричать, не дать ей говорить»; другая «покоряется» ради третьего: «радостные и очистившиеся» они «готовы отдать все» — вырастают отрывки озаглавленные Вахтанговым «лед растаял», «мир возможен», «весна», «мир прочен» — пока не прорываются старые, сдерживаемые «призраки»: «в этом доме все кончено», «старый дом разрушен». «Каков будет новый. Его будут строить». — Такова последняя запись Вахтангова в книжке. Он был проницательнее Сулержицкого. Он узнал закон контраста — и прикоснулся к стихийным силам, которые будил в актере, которые, прорываясь, кричали со сцены, и которые необузданно нарушали правильный лад исполнения. Они требовали заострения приема. Многим зрителям заостренная до предела тема «Праздника мира» казалась граничащей с истерией.

«Заострение приема» стало еще яснее в «Потопе». Самый сценарий пьесы звал на путь контраста. Вахтангов так формулировал различные задания 1 и 2 актов: Первого: «Все — друг другу волки. Ни капли сострадания. Ни капли внимания. У всех свои интересы. Рвут друг у друга. Разрознены. Потонули в делах. И так не только сегодня, так всегда, так всю жизнь» И второго — когда всплыла опасность «потопа»: «Весь II акт — это покаяние. Все очистились. Человеческое всплыло. Крабы, спруты, морские чудовища, налипшие на человеке отлепились. Человек очистился через любовь к человеку. Умрем вместе. Взявшись за руки. Души открыты». Третий акт — возвращение {131} первого. Вахтангов так описывал героев пьесы в режиссерских заметках. «о’Нейль», который «известен за чудака и за словами которого чувствуется мудрость», «Фрезер», который «потерял состояние, у которого нет ни гроша за душой, и который больше всего хочет жить» и т. д. Это была кажется первая Америка на русской сцене. Соответственно американскому обличию пьесы, Вахтангов искал и заостренных приемов: пьеса вырастала в перебоях темпов, во взлетах и катастрофических падениях, в обстановке американского бара с высокими стульями, питьем коктейлей и т. п. Ночная пляска под гул набегающей воды, вероятно, никогда не забудется зрителем. Вахтангов искал характеристики американцев: в дневнике его приведены выдержки из книги Дэвида Мэнри «Американцы»; из нее взял Вахтангов подтверждение тому «лихорадочному темпу», которого он искал в постановке, такие детали, как визит клиента («входит человек, быстро направляется к прилавку, заказывает себе порцию супа, мигом опоражнивает тарелку, затем спрашивает цыпленка, {132} препровождает кусок за куском в рот, хватает торт, расплачивается, исчезает» — «господствует привычка — есть на скорую руку»). Когда постепенно из простого рассказа о простых американских людях вырастала буйная и страшная история о борьбе за существование, о грозящей гибели, о возвратившемся всегда суровом дне, — Вахтангов переводил действие из плана ежедневного бытоизображения в более обобщенный. Рассказывали, что Вахтангов мечтал о обновлении режиссерского рисунка «Потопа» — ему хотелось изобразить Америку долларов и золота; ему хотелось во всей внешности спектакля подчеркнуть буйство и роскошь: американцы должны были блестеть сплошным золотом зубов, ритм их движений должен был быть категоричен и резок, — как только намечалось в ранней редакции «Потопа». Впрочем, в «Потопе» — кроме первоначальных путей заострения приема и контраста — лежал еще иной путь: Как и в пьесе Гауптмана Вахтангов хотел прорваться к трагическим и обобщенным образам; так прозвучала его третья постановка «Росмерсхольм», поставленная после смерти Сулержицкого.

Технически в «Потопе» наметились иные приемы актерской игры, чем в других постановках Студии. Заключались они во все возрастающей четкости, в некоторой графичности, в использовании до конца отдельных характерных черт и деталей, которые придавали образу печать гиперболизма, преувеличенности. Была преувеличенность и детализация в том Фрезере, как его показал Чехов, была она и в других исполнителях «Потопа». Студия неосознанно искала новых выходов пробудившемуся творчеству. В период после «Потопа» резко меняется репертуар. На смену Диккенса на сцену Студии проникают Шекспир, Словацкий и Д’Аннунцио. В течение нескольких сезонов Студия ставит «Двенадцатую ночь» Шекспира, режиссер Сушкевич — (1917), «Балладину», режиссер Болеславский (1920) и «Дочь Иорио», режиссер Бромлей (1918). В постановке Шекспировой комедии, трагедии Словацкого и модернизованной трагедии Д’Аннунцио, искали выхода требованиям, которые уже висели в воздухе, но которые внутри Студии, может быть, и не нашли четкой словесной и художественной формулировки. Было естественно обратиться к высокому героическому и комедийному репертуару. Многие из постановок были задуманы еще при жизни Сулержицкого. От психологических проблем Студия переходила к большим масштабам и монументальному творчеству. Между изживаемой «студийностью», уже сыгравшей свою роль, и еще неоформившейся театральностью, — тягою к большому театру — происходила скрытая, но жестокая борьба. На маленькой сцене, в тех же привычных декорациях, в которых по-прежнему противозаконно {133} соединялись сценическая условность сукон и натурализм деталей, с игрою, в которой явно сочетались наследия первых лет, с возрастающей волей актерского творчества, в противоречиях психологических и театральных оправданий, продолжая опыт примирения «жизненного» и «монументального», совершались противоречивые постановки названных пьес. Повторяю: — «готовность к творчеству» говорила внятно, но еще не имела определенного исхода: последующие постановки Вахтангова и («Эрик» и ранний «Росмерсхольм») понятны только в окружении остальных опытов Студии. Путь между «Росмерсхольмом» (1918) и «Эриком» (1921) — путь обнаружения тех выводов, которые следовало сделать Студии. Новые работы Вахтангова совершились в следующем обнаружении:

«Двенадцатая ночь» колебалась между лирической комедией и яркой буффонадой. Лирическая комедия возвращала к принципам Худ. театра, по которым лирика совпадала с музыкальностью: все сцены возлюбленных шли на фоне музыки; но лирика уступала место буффонаде; и буффонада заслоняла лирические ноты и захватывала зрителя яркостью буффонных положений и намечающимся гротеском образа; «Остранение», стало законом для построения комедийных образов; ярче всего это обстоятельство сказалось на образе Мальволио, который появился в качестве «первого комедианта труппы». В остальном комедийные сцены были трактованы в духе «доброй старой Англии»; они были более гиперболизованным жанром, чем шаржем. Маленькая сцена Студии казалась незначительной {134} для Шекспирова театра; хитро устроенная система занавесей, которая позволяла быстро и энергично переносить действие из одного места в другое и сменять картину картиной, была только техническим средством для маленькой сцены: неудобство системы и бедность обстановки обнаружились при первом перенесении спектакля на большую сцену; актерское же исполнение — простое, ясное, но в иных образах державшееся за рамки психологических соответствий и старой «характерности» Худ. Театра (хорошо разделанный смех, детализация физических задач, и т. д.) — требовала большой сцены; помещение студии глушило и давило актера. Быстрый темп и психологические паузы, резкость в обрисовке образов и их психологическая детализованность, плакатность положений и слова и лирический шаблон находились в непримиримом противоречии. Шекспирова комедия говорила об одном — о неосознанном стремлении к «большому» театру. В спектакле явно говорила жажда ясной и громкой игры и менее ясной была основа, из которой органически и закономерно могли вырасти новые приемы игры. Актерское творчество, ширясь и развиваясь, часто теряло первоначальные уроки и забывало иные из заповедей; то же было и в ртом быстром и веселом спектакле, обнаружившем волю к игре и рост отдельных актеров; внешняя же форма спектакля была такой, как описано выше, — т. е. повторяла привычные принципы и приемы МХТ.

«Балладина» и «Дочь Иорио» отвечали другому стремлению Студии, такому же естественному как стремление к буффонной комедии. Это было разрешение трагедии. Может быть, не во всем был удачен выбор пьес, и не во всем был верен режиссерский подход. «Балладину» ставил Болеславский, о стремлении которого к монументальности и большому масштабу мы в свое время говорили. По самому существу своему «Балладина», соединяющая требования фантастики и героизма, взывала к большой разнообразной режиссерской фантазии; «Дочь Иорио» переносила действие в итальянскую горную деревню: «пастушеская трагедия» о колдунье и влюбленном в нее пастухе требовала первоначальности чувств и первобытности ощущений, которую автор заковал в декадентские и стилизованные формы: эти формы надлежало разрушить и взорвать. Ни задачи «Балладины», ни «Дочери Иорио» не были в целом разрешены Студией.

В постановке «Балладины» не было достаточно смелости, чтобы порвать с этнографической окраской и не было достаточно глубины, чтобы через Этнографию дойти до истоков народного творчества, которое говорило в пьесе Словацкого. Это был путь компромисса. Этнографичность, фантастика, {135} напряженный трагизм смешались вместе — не выделив и не определив единого стиля постановки; смешались: стиль героической декламации и наивность пастушеской пасторали. Порой трагедия переходила в мистическое действо, окруженное таинственным светом, мерцающими огнями, жуткими тенями, в которых исчезали герои «Балладины». Порой пастораль переходила в слащавость пейзанства; через «Балладину» выглядывал «Сверчок»; порою преодолевая устаревшие маски, в иных из исполнений звучал холод настоящей трагедии. Сказочные образы Гопланы, королевы Гоплы, Искорки и Хохлика, — терялись и бледнели среди серости сукон и бедности красок. В «Балладине» режиссер не открыл особого мира фантазии и героизма, он соединял различные приемы и формы, оставшиеся от прежних лет — и мужественно пытался разрешить вставшую задачу трагедии. Пути были неизвестны: неизвестны они были и постановщикам «Дочери Иорио»; господствовала боязнь проститься с режиссерскими приемами, которые связывались в представлении Студии с законами внутренней техники и внутреннего оправдания образа. Задача освободить первобытную суть трагического столкновения, положенного в основу пьесы не была достигнута; господство старого приема душило и давило то, что бурлило внутри Студии; так обозначилась главнейшая опасность для Студии — опасность, которая заковывала и стесняла свободу ее творчества: — власть старого приема построения спектакля: — т. е. как раз то, что менее всего было существенно в раннем творчестве Студии.

Власть старого приема тяготела и над актером. Но существу, режиссура отразила более внятно происходившее с актером. Актеры играли, придерживаясь старых приемов, — часто пользуясь паузой, быстрым взглядом и четкостью мимолетного {136} движения. Однако, иная насыщенность образа требовала и нового приема. Их еще не знали актеры, и часто покидая привычные им приемы, впадали в ту «театральность», которою отмечена игра актеров большинства театров, и которая органически чужда их принципу актерского мастерства. Тогда возникала бурная и звучная декламация, патетика жеста, условность походки, и стыдливо исчезнув, уступала место спасительной привычке; или же, заменяя насыщенность возбужденностью, актеры в поисках трагического переходили к подчеркнутости обнаженных и болезненных чувств; оправдывались опасения, часто высказывавшиеся их руководителем — о возможности для первой Студии проникновения истерии на сцену; тогда они пользовались внезапным и острым криком, резкостью неожиданного жеста. Первая Студия металась между закостенением приема и зовами все более и более влекущей «театральности».

В таком окружении работал Вахтангов. Он искал исхода наметившимся противоречиям. Вопрос лежал в искании органического выхода и в борьбе против закостенения приема. «Росмерсхольм» и «Эрик XIV» и явились результатами опытов Вахтангова. «Росмерсхольм» распространил объем темы Студии — задачей Вахтангова было раскрыть трагедию мысли. Раскрыть мысль на сцене. В «Росмерсхольме» Вахтангов довел до предела внутреннюю насыщенность образа, заковав его в строгие и сдержанные формы. То, чего десять лет тому назад не удалось Вл. Ив. Немировичу-Данченко в первой постановке Ибсеновской трагедии в Художественном Театре, на этот раз удалось Вахтангову. Он и воспринял ее как трагедию. На режиссерском экземпляре запись Вахтангова: «Ибсен драматургичен» и рядом: «Ибсен страдает главным образом от того, что его не брали с точки зрения больших, как глыбы, образов». Вахтангов хотел на сцене обнаружения «больших, как глыбы образов». Сквозное действо шло для Вахтангова «от урагана, который несет все и на своем пути сметает, и Росмера». В противоположность только обострению чувств — Вахтангов заставил актера и *мыслить*. Мысль, которая сливалась с чувством, вскрывалась в его постановке. Он искал основы драматического столкновения — «Ребекка обладает революционным духом, который зажигает и Росмера». Он требовал, чтобы в обнаружении сквозного действа и драматического столкновения «актеры не переигрывали», чтобы была достигнута строгая и законченная простота, чтобы каждый кусок был акцентирован и четок (без акцентировки — «погружение в сон. Это не театральное впечатление»). Он требовал «крепкой сценической дикции», путем внутренней работы, он пробуждал в актере стихийное подсознательное {137} ощущение и остроту мысли: метод намеченный им в предыдущих постановках дошел до логического довершения. Насыщенность образа и сдерживаемая страстность прорывались в иные моменты бурей взволнованных чувств: жест сделался острым и широким, взгляд резким и огненным, голос могучим и открытым. Тогда чувство и мысль «вопили, хохотали и кричали» на сцене: комнатность исчезала перед глубиной разъятой Вахтанговым темы. Особенно ясно было это на образе Бренделя. Вахтангов писал, что «Брендель помнит Росмера как идею, помнит его, как помнят аромат». Таким странным («остранение») явлением проходил по сцене Брендель. Он появлялся из сумерек и исчезал в сумерки. Когда он говорил с Ребеккой об отрубленном пальчике, слушатель соприкасался с таинственной и холодной речью: окружение декораций, обозначавших дом Росмера, было предельно простое, и сводило детали до минимума, а использование суконного портала до максимума. В качестве одного из основных режиссерских приемов Вахтангов пользовался светом: погружая сцену во мрак, ослепляя ее светом, бросая световые блики — он такими простыми средствами обозначал дом Россмера, близ которого ходят привидения, и жить в котором тревожно и сумрачно: в декоративном оформлении получил обозначение не только жизненный, но и особый сценический мир. В утверждение особого *сценического* мира, в котором происходило действие Росмерсхольма, было первое декларативное Значение деятельности Вахтангова. Оно позволило в дальнейшем освободиться от обязательства реалистических, вернее жизненных правдоподобий. В утверждение единства мысли и чувства и предельной насыщенности образа при максимальной сдержанности заключалось второе достижение Вахтангова. В освобождение подсознательных и стихийных ощущений — третье. Так Вахтангов сделал последние естественные выводы из учения Сулержицкого и конкретизировал его работу. Так мудро {138} и скупо он сосредоточивал актерскую волю, чтобы через нее найти новые актерские приемы.

Значение новых деклараций Вахтангова было не в их новизне. Их новизна была сомнительна. Левые театры и эстетические сцены разрабатывали проблему новых средств сценического воздействия и «единого стиля» спектакля. Для Вахтангова суть лежала не в новизне деклараций, а в органическом появлении таких лозунгов, из недр и работ самой Студии. Без ломки старого принципа, но во имя его наиболее свободного и плодотворного применения. Актерами уже в Росмерсхольме обозначился прорыв не только к психологическому зерну, но более того, к творческому зерну роли личности актера. «Эрик» подтвердил находку Вахтангова. Своеобразный мир трагедии родился из освобожденных, волею постановщика, подсознательных и стихийных сил актера, и угаданных актером таких же качеств образа, — они переливались в формы, для которых заострение приема, «остранение» и метод контрастов были только преддверием. Вахтангов был во многом эклектичен. На него всецело влиял левый театр ранее чуждый первой Студии, — левый театр понимаемый чрезвычайно расширительно, начиная от Камерного. Об «Эрике» Вахтангов писал: «это — опыт студии в поисках сценических театральных форм, для сценического содержания (“искусство переживания”)». До сих пор Студия верная учению Станиславского упорно добивалась овладения мастерством переживания. Теперь верная учению К. С. Станиславского, ищущему выразительных форм, и указавшему средства (дыхание, звук, слово, фраза, мысль, жест, тело, пластичность, ритм, — все в особом театральном смысле имеющим внутреннее, от самой природы, идущее обоснование) Студия вступает в период искания театральных форм. Это первый опыт. Опыт, к которому направили Студию наши дни. Те изменения, которые он произвел в Студии, для него тесно связаны с современностью. В дневнике сказано: «Это революция требует от нас хороших голосов, сценичности, особого темперамента и всего прочего, что относится к выразительности. Это революция требует от нас убрать со сцены мещанство. Это революция требует значительности и рельефности». Вахтангов не только указывал пути внутреннего творчества, но разрушал средостение между Студией и другими театрами, Студией и жизнью, гремевшей за ее стенами. Он требовал внутреннего обогащения актера, он требовал, чтобы театр взглянул на мир по иному: «мы нашли изумительный способ не копировать жизнь, в чем нас упрекают, а быть самой жизнью и это надо разрушить»; он хотел освободить личность актера: — «наше пресловутое перевоплощение {139} убило личность актера и сделало то, что на сцену идет не актер играть, а Ив. Ив. жить». Он не боялся заимствования иных режиссерских приемов, так как подчинял их своему независимому и очищенному принципу.

Его заповеди в «Эрике» объединили понимание пьесы, мастерство постановщика и приемы игры в общем мироощущении. Тема пьесы по Вахтангову: «королевская власть, в существе своем несущая противоречие себе, рано или поздно должна погибнуть». Эрик XIV, оправданный человечески, тем не менее обречен в нем слились противоречия власти. Вахтангов характеризировал его так: «то гневный, то нежный, то простой, то протестующий, то покорный, верящий в бога и сатану, то безрассудно несправедливый, то безрассудно милостивый, то гениально сообразительный, то беспомощный и растерянный, то молниеносно решительный, то медлительный и сомневающийся — он соткан из контрастов, неотвратимо должен уничтожить себя. И он погибнет». Эрик стал в интерпретации Вахтангова не историческим королем Швеции, а обобщением королевской власти, соединенной с личной тягостной судьбой: «пылкий поэт, острый математик, четкий художник, необузданный фантазер, — обречен быть королем». Противоречие его поступков («ему нужен друг, он ищет его среди знати, и приближает к себе аристократа Юленшерна. И рядом в той же таверне “Сизый Голубь” обретает гуляку и негодяя, который кончит на виселице — {140} Персона, делает его своим советником, ибо “он друг, он брат, он хороший человек”. Юленшерн получает удар ногой в спину, Персон попадает в опалу…» и т. д.) колеблет его между пафосом человека и противоречиями власти. Обобщение образа привело соответственно к обобщению театральной формы в плане своеобразного экспрессионизма. Вахтангов писал: «Студия Х. Т. остановившись на пьесе Стриндберга, поставила себе задачей дать театральное представление, в котором внутреннее содержание оправдывало бы форму далекую от исторической правды. Преломление всех положений пьесы — внешних и внутренних шло от современности. И тема пьесы и манера игры (мир мертвый — придворный, — монументальный — статуарность — лаконичность: мир живой — Монс, Корин, Макс — темперамент и детали) и отвлеченный от всех существующих манер стиль декораций и костюмов, все продиктовано чувством современности». Излюбленный Вахтанговым прием контраста вырастал до его обнажения: противоположение придворных и «живых» вскрывало субъективное отношение режиссера и актеров к изображаемым событиям. Гротеск переставал быть только сценическим приемом, а шарж первоначальным сценическим эффектом. Вахтангов обрушился тяжестью своего гнева на одних и подарил любовью других. В этом «мире театра фигур» «обреченный на контрасты полутонов Эрик» поставлен «между двумя определенно резко сложившимися типами фигур — каменных и живых». Отсюда «массивность каменных фигур» была явно подчеркнута «весом их тела одежды и лаконичностью слов»: отсюда же вырастали «полнокровие и человечность» живых фигур: «полный, мясистый тон слов, одежд и тел». Вахтангов не избежал противоречий. Спектакль казался сработанным при помощи двух противоположных методов; закон контраста не получил конечного, эстетического оформления: в изображении массивного, враждебного режиссеру мира Вахтангов поднимался до высот насыщенного экспрессионизма, а в изображении «мясистого, мира живых» он легко возвращался к реальному бытоизображению с введением характерности и натуралистических гримов и т. д. — вероятно потому, что для обобщенных и отвлеченных фигур был подготовлен путь другими мастерами сцены.

Он боролся против закостенения приема. Признавая принцип свободной и мужественной установки на творчество, он делал акцент на моменте *творческом* в отличие от момента недостижимого и напрасного перевоплощения в играемый образ. И он просил «не забывать, что это театральное представление». Первоначально он думал найти для Эрика пролог, в котором сказать о «представлении»: и категорически восклицал, присоединяясь к общему {142} течению реформированного театра: «Раз навсегда надо убрать у зрителя необходимость подсматривать. Зритель все время должен чувствовать себя в театре, а не у дяди Вани. Надо приезжать в театр, а не к Войницкому. И надо, чтобы театр был театром. Вы не заметили, что слово театральность было раньше ругательным. Потом настал период, когда о нем не упоминали, а теперь мы уже слышим — “это не театр”, — “здесь мало театральности” — “даже слишком театрально”… Очевидно бессознательно появляются новые требования и даже ищется меритель (— мало — много). Надо играть скульптурно».

В дневнике есть одна запись: «Молниеносность переходов фигуры Эрика из тона в полутон, — тела, одежды, фигуры». В Росмерсхольме Вахтангов придал насыщенным образом графику волнующих и скупых движений, которые были сгущенными знаками скрытых чувств и ощущений. Еще более в «Эрике». Тревога и обреченность — основные музыкальные ноты спектакля. Вахтангов передавал их не только построением образов, но и графическими линиями движений. В одной из рецензий: «идет последнее действие Эрика. Близятся войска. Скоро они охватят дворец. И уже гул не то жалобный, не то зловещий доносится издали. Во дворце тревога. И в центре сцены стоит Эрик со своим прокуратором. Таково задание. Надо дать тревогу во дворце. И вот неслышно показывается крадущийся, словно катящийся придворный. Он не останавливается на окрик короля. Это небывало, это неслыханно. И в этом одном уже бунт. Идет второй, встревоженный придворный, из противоположной кулисы. Благодаря системе площадок — небольших ступеней — подобно папертям на сцене — создается впечатление текучих передвижений, подъемов, уходов, поворотов. Только тремя придворными, шушукающимися на центральной площадке — в то время, как четвертый проходит через всю сцену, словно на что-то решившись, словно куда-то спеша — создается впечатление тревоги. Через секунду они расходятся по диагоналям в четыре разных кулисы. Дворец сразу пустеет. Четырьмя кулисами, четырьмя придворными, системой вкрадчивых не суетливых движений Вахтангов населял дворец тревогой, пересекал его скрещенными линиями снующих людей, и создав кучки (шушукаются), проведя одного придворного мимо такой кучки — (каждый за себя, спасайся кто может) и разведя их всех по диагонали в разные углы (крысы разбежались), он За полминуты создал впечатление *опустевшего* дворца».

Насыщенность образов совпала с волнующей насыщенностью движений. Тоже было и во внешней стороне спектакля, который надлежало обозначить: {143} «страшный мир Стриндберговой комедии». Как каждое движение актера, так и каждая деталь декораций имела свой — и внутренний и сценический — смысл. Театрально воздействуя прием нес оправдание восприятия Вахтанговым обреченного мира. Он писал: «Королевская власть обречена. Стрелы на короне, стрелы на мече, стрелы на одеждах, на лицах, на стенах». Кто-то из критиков писал, что спектакль был колючий. Вернее он был разящим и беспощадным. «Огромные из прямых, местами обломанных линий колонны, глыбы, не то дворца, не то тюрьмы (тюрьмы для Эрика). Лабиринт переходов, лестниц, площадок, создает неподдающуюся отчетливому восприятию обманывающую перспективу. По этим линиям, переходам бесшумно шныряют, двигаются придворные. Встречаются, переглядываются, шепчутся, расходятся». Может быть Вахтангов не дал театру трагедии. Но он ввел его в ощущение трагического. Так совершилась встреча Вахтангова с днями революции. Эрик был результатом и оформлением того, что Вахтангов по преимуществу эстетически воспринял в революции. Мне не раз уже приходилось указывать, что первые годы революция воспринималась художником, в плане эстетического, а не социального ею заражения. Так революция откликнулась на театре: на сцену переносились ее разрушительные, стихийные силы. Не так ли по существу рисовал революцию Мейерхольд, когда создал «Землю дыбом» или «Смерть Тарелкина». Для Вахтангова тема революции развивала тему ранее прозвучавшую в «Потопе» и «Росмерсхольме»: конечное разрешение она получила в «Гадибуке». Его единая жизненная тема совпала со сценической. Тема его постановок — освобождение человека ценою страданий, крови и преступлений. Тема его театрального дела — освобождение подсознательных сил актера до прорыва в новые театральные формы. Он принес в Студию знание силы жеста, при помощи которого он могущественно управлял зрителем; значение холода, которое давалось актеру уверенным знанием своего дела; он узнал беспощадность и суровость жизни, но, приняв ее, искал эстетических покровов, которыми мог сделать свою тему доступной и убедительной для зрителя: Вахтангов был лукавый и самоотверженный мастер. В «Эрике» он бросил на сцену тревогу, которою была наполнена жизнь тех лет; противоречивую постановку Стриндберговской трагедии нельзя отделить от разрушающейся Москвы, красных Знамен, уличных плакатов, марширующей красной армии, резких прожекторов, освещающих ночное небо Кремля, одиноких автомобилей, прорезающих улицы, слухов бегущих из квартиры в квартиру; ее идеологическая ценность незначительна, и те слова о королевской власти, в которые она отливается, {144} легко покажутся упрощенными и ясными. На самом деле это был крик человека, очутившегося «между двух миров», как называлась следующая, последняя постановка Вахтангова на этом пути «Гадибук». И прорвавшись этот крик и тревога дали: тему об обреченности, щемящую боль основного образа, четкость линий и движений, предельную насыщенность. Для Вахтангова постановка была ответственна. Он стремился вызвать ответный крик и ответный вопль в зрителе. Он находил, заимствовал и изобретал приемы и кидал их в зрителя, чтобы жестом, взглядом, движением, наполнить зрителя ощущением революции, которое было в спектакле, хотя никаких знаменательных и громких фраз о революции сказано не было. Может быть и даже наверное, спектакль был эстетически незакономерен и лишен единого стиля. Он казался и на самом деле был эклектичен. Но его недостатки несущественны, по сравнению с тем, что оформлял в нем Вахтангов. Спектакль был спектаклем о восемнадцатом — двадцатом годах. Вахтангов шел к синтетическим обобщениям; раскрывая трагическое, еще не преодолев его, он указывал пути трагедии. Преодоление трагического подарило Габиме трагедию «Гадибука».

Для Студии «Эрик» прозвучал мощно и волнующе. Затронутое Вахтанговым в «Эрике» — ясно и до конца раскрылось в постановках завершенных им в других театрах, в «Принцессе Турандот» и «Гадибуке»: Новизна подаренных им Студии приемов отразилась на следующих постановках Студии смутно и туманно. Нельзя было уже не понять, что жест и слово сами по себе возбуждают в зрителе подсознательное ощущение, которое не всегда можно вызвать иными способами. Так появился «Михаил Архангел» автор — Н. Н. Бромлей, пьеса которую хотел ставить Вахтангов, но его болезнь и смерть передали постановку в руки режиссера Б. М. Сушкевича. Постановка шла по линии «Эрика». Как «Эрик» совпал с волей к театру больших масштабов, так и «Архангел» отвечал тому же стремлению. Но в то время, как «Эрик» во многом оставался по существу психологической, а во многих отношениях иррациональной трагедией, «Михаил Архангел» переводил в план философской проблемы то, что в «Эрике» было дано, как до конца неосознанное ощущение. «Архангел» — говорил о иррациональных вещах, путем рационалистических построений. Пьеса названа трагическим фарсом. Один из критиков так формулировал задания пьесы, в которой «есть нечто родственное с Андреевскими пьесами, с большею однако насыщенностью и с большею кощунственностью»: «задачей автора было показать безграничную мощь, неисследованные возможности, человеческого духа и его повелительное, покоряющее присутствие в произведении {145} высокого человека и показать закон этого духа, карающего того, кто духу своему изменил». Тема пьесы и центральный образ очень влекли Вахтангова. Сложная по теме пьеса еще сложнее по формам и по противоречию образов. Запутанность положений отвечала запутанной концепции автора. Отпечаток средневековья сопровождает пьесу. Написанная стихами, она часто скрывает логический смысл за сложной словесной инструментовкой и словесными инкрустациями. Более чем в какой-либо другой пьесе надлежало прорваться к четкости и ясности в ее сценическом воспроизведении, и к «зерну» того мира, который раскрывался в «мистическом» трагифарсе. В ее постановке разрыв со старыми методами инсценировки звучал явно, но не был доведен до конца. Спектакль был сумрачен и тяжел. Тяжестью и неповоротливостью веяло от декораций, со сложными, монументальными переходами лестниц. Трехмерные декорации смешивалась с обычными плоскостными. Смешение стиля мешало восприятию тяжкой пьесы. Актеры хотели играть монументальные и широкие образы, но в большинстве бродили беспомощно, не зная точного сценического рисунка. Заповедь Вахтангова не воплотилась в живую реальную действительность, и то, что билось около этого спектакля не прорвалось в четкость сценического построения.

В момент ее постановки Вахтангов умирал. В пьесе было заключено многое из того, что он любил, но что до зрителя не дошло. В ее модернизованной форме, в срывах диалогов, в искривленных образах, Вахтангов чувствовал пафос отрицания, который был ему во многом свойственен. Самый бунт Вахтангова против навыков Художественного Театра был так горяч и неистов, его отрицание так безудержно, потому что Вахтангов глубоко чувствовал свою единокровность с ним и тем неистовее и необузданнее сбрасывал с него {146} истлевающие и ветхие одежды. В противовес старому Художественному Театру Вахтангов любил игру и подчеркивал свою любовь к игре. Тем ближе для него становился трагический, почти шарлатанский фарс Бромлей. Он воспринимал в нем неэстетические ценности. Они не так значительны. Мистическая по своей природе вещь «Михаил Архангел» имела оборотной стороной и злую, издевательскую, над мистикой, насмешку. Пафос отрицания был в Вахтангове поддержан и раздут революцией. В его постановке «Михаил Архангел» мог быть криком «человека между двух миров», может быть еще более острым, чем в «Гадибуке». Уже больной Вахтангов писал, что «“Архангел Михаил” это явление на театре, явление первичное», что он «волнуется хорошим волнением, за Студию и за пьесу, за каждого исполнителя и так мучительно хочет победы сейчас». Но сознается, что «если это будет сегодня, то произойдет чудо, но в завтрашней победе он убежден». Во всем его творчестве и страстной борьбе за создание собственного мироутверждения такая двойственность знаменательна и по отношению к мистическим и духовным проблемам. Древнюю тему о жизни и смерти он переживал со всею страстностью, ненавистью и отчаянием. На сцене она впервые была явлена с такою силою и горячностью Вахтангова. Он был — не нужно бояться слов — художником натуралистом, проникающим к истокам жизни; человеком, освобожденным от туманных мечтаний, — беспощадным разоблачителем жизни. Он любил конкретный материал театра, и через его особенную театральную природу нес зрителям свою личную правду, и осуществлял свое жизненное дело. Предельная страстность к жизни отличала этого человека настойчивой и упрямой воли. Каждая постановка была звеном в раскрытии и построении единого мироощущения. Хитро и мудро переводя Студию в театр, он продолжал хранить единое мироощущение. Из плоскости личных добрых взаимоотношений и личной жизни он переводил театр к единству творческой жизни и творческих встреч. Он сделал выводы из учения Сулержицкого и обострял эти выводы. За легкостью его мастерства, за обаянием его личности всегда будут сквозить жадность к творчеству, пронзительность последнего знания, беспощадная суровость в изживании своей короткой глубокой жизни, — единственный памятный образ Вахтангова. Он оправдывал эстетическое дело театра теми внеэстетическими ценностями, которые он властно заставлял зрителя выслушивать. Он не сделал последних выводов, когда смерть его унесла. Лицо его театра только вырисовывалось из тумана. Он поспешно испытывал последние достижения современного театра, и не нашел конечного ответа на поставленные вопросы, но утвердил {147} уже первоначальные основы театра. Студия снова потеряла человека, который имел все, чтобы быть вождем. Мейерхольд писал: «Он приготовил себя, чтобы начать и умер. Предварительным действом будем считать все то, что оставил нам в наследство покойный Вахтангов: Тем ответственнее задача тех, кто принял его наследство — первой и третьей Студии МХТ».

## III

Каковы же были те актерские силы, которые осуществляли задания Сулержицкого и Вахтангова? Первоначальным принципом актерского исполнения было жадное стремление примирить правду актера с правдой человека. Ложь актерской игры думали преодолеть тем, чтобы целиком и вполне стать играемым человеком. Нужно было стать и *быть* героями «Праздника мира» или «Гибели Надежды» — такими как они показаны в пьесах, с их привычками, манерами, с неизменными скрытым *зерном* роли: взамен притворства встало перевоплощение. Дело шло о том, чтобы не только *казаться* каким-нибудь Гердтом или Барендом — но, по существу, в особом художественном смысле *зажить* их чувствами. Чем дальше шло такое стремление, тем убийственнее было оно для игры. Из области эстетического оформления чувств и «*зерна*» легко было перейти к их житейскому, и категорическому повторению. Актер вместо того, чтобы овладеть чувствами образа — сам покорно им подчинялся. Богатство и свобода внутренней техники оборачивались противоположной стороной: они тяготели над актером мелочностью бытовых характеристик и детализацией обыденных ощущений, {148} и все менее исполняли свое сценическое назначение: воздействовать на Зрителя, взволновать его, наполнить бурей ответных чувств или мыслей. «Перевоплощение» на самом деле не убивало лжи «представления». Оно переводило ее в другой более скрытый, и утонченный и потому более опасный план. Пробуждая аффективные чувства, «перевоплощение» стремилось слить актера с образом, сделать их неразрывными; оно соединяло актера и образ тысячами мелких нитей и связей; оно окутывало актера детальными и подробными ощущеньицами; оно — захлестывало актера. Актер бывал принужден — или лгать не только внешне по актерски, но насильственно принимать в себя чужие чувства и ощущения, «притворяться» не только внешне, но и внутренне; или, пробуждал в себе аффективные чувства, подменить своим житейским содержанием патетические и художественные ощущения образа. И в том, и в другом случае первоначальная ложь уничтожена не была — «притворство» оставалось и художественного разрешения задачи не достигалось.

Вахтангов, сквозь зерно образа, прорвался к зерну личности актера. Он заново утвердил начало творческой игры, найдя в нем основу театра. Игра возникла отнюдь не как бесплодная эстетическая форма и не как театральный штамп. Через «Систему» Вахтангов пришел к утверждению *монизма*, *единства* актера. Он искал не столько примирения коренной и роковой раздвоенности, сколько раскрытия первоначальной, единой воли к игре — творческой воли к строению из себя образа и к передаче его силою жеста, взгляда, слова, немого перехода. Так обнаруживалась и передавалась внутренняя правда актера, которая могла и не совпадать с обычной, комнатной правдой человека. Вахтангов ринулся к существу человека-актера и неожиданно обнаружил, что никакой раздвоенности нет, что правда театра и состоит для актера в том, чтобы играя образ, свободно владея им — через него говорить свою, только ему одному — актеру — присущую правду. Вместо того, чтобы превалировал образ, как было ранее — он дал право преобладания и явного приоритета личности актера — и тогда все приемы «Системы» зажили по новому ярко, смело и свободно. Он очищал «Систему» и приемы ее проведения от вторичных наслоений. Он возвращал ей ее первоначальный смысл. Он снова поставил вопрос о смысле и назначении «Системы» — то есть все о том же пресловутом «внутреннем оправдании» актера.

«Установке на творчество», которой подарил Студию Сулержицкий, Вахтангов дал строгое оформление. В переходные моменты существования в Студии появилась явная опасность «актерства». Вахтангов пытался {150} отлить в строгие рамки то, что будил в актерах Сулержицкий, что еще неистовее и принудительное освобождал сам Вахтангов и что могло иначе исчезнуть в расплывчатости утомляющего психологизма или традиционного актерства. Он стал учить учитывать актерский материал, точно рассчитывать движения, быть строгими и острыми, властвовать над зрителем, волноваться от сознания своей сценической власти — власти жеста, звука, слова; быть более наполненным внутренно, чем это показывать внешне. Так говорило его неписаное, а — может быть — и несказанное, но из его постановок вполне явное актерское ученье. Ему пришлось преодолевать любовь к «малым делам» и «скромным чувствам». Вспомним, однако, что «остранение» и «заострение» намечались в актерской области — и в дикции и в мимике, и во внутреннем рисунке образа — еще до Вахтангова. Вахтангов очищал, накопившиеся за долгую работу Студии актерские приемы и безжалостно отбрасывая одни из них, по-своему оформлял другие. Искусству неслышной походки, короткого взгляда, пересекающихся взоров, брошенного слова — искусству, которое воспитывала Студия — он дал обостренность современного экспрессионизма. Психологическому зерну он давал сценическую оправу. Отсюда возникли: пляска в раннем «Потопе», сдержанная страстность, которая пронизала «Росмерсхольм» и сделала отрывистую речь ее героев такой строгой и — наконец — странные, медленные образы Эрика или Королевы, проходящих по переходам безнадежного дворца. Вахтангов музыкально и ритмически оформлял беспорядочную и светлую душевность ранних постановок Студии.

Как Сулержицкий и Вахтангов стали знаменами Студии в области режиссуры — так *М. А. Чехов* стал ее знаменем в области актерской. Он был в числе ее первых участников и организаторов — и играл в первом спектакле «Гибели Надежды». Начиная от первоначальных ее опытов и кончая «Эриком» и «Архангелом», он находился в числе ее основных строителей — все его крупные роли сыграны в Студии. И только Хлестаков — вне ее стен, в самом МХАТ’е. Его актерский путь — путь Студии. Как в пьесе Гейерманса или в «Празднике мира» заключалось много утонченного и сгущенного психологизма, скрывавшего зачастую подлинное зерно творчества — было много психологизма и в первых шагах Чехова. Как «Эрик» оказался поворотом и переломной эпохой ее жизни — так и Чехов в «Эрике» утвердил себя и свою особенную личность окончательно. Но — когда говорят о Чехове — интересны не размер и величина его дарования, а его особенный облик, который делает его родственным Сулержицкому и преимущественно Вахтангову. Вне {152} Чехова — невозможно понять актерские пути Студии. Он сконцентрировал, довел до предельной остроты — то, что жило во всех актерах Студии — но у него нашло самое яркое выражение может быть именно потому, что сила и мощь этого замечательного мастера в том совершенно личном зерне, которое он несет и которое делает резкими и яркими приемы его игры о особенности его индивидуальной техники. Несмотря на то, что он играл немного ролей, его актерский облик вырисовывается полно и ясно.

Первою его ролью был старик Кобус в «Гибели Надежды»; За нею последовали Фрибэ («Праздник мира»), «Калеб» («Сверчок на печи»). Фрезер («Потоп»), Эрик XIV, мастер Пьер («Михаил-Архангел»). Позже он включил в этот список и Мальволио («Двенадцатая Ночь»). Последней его ролью в студии — был «Гамлет» в сезон 1924 – 1925 гг.

На первый взгляд, могло казаться, что этот актер предназначен для Достоевского. Первая Студия, ставя ранние постановки, смотрела в отраженное зеркало идей и чувств Достоевского; Чехов — играя в этих пьесах — совершенно несомненно прикасался к идеям и ощущениям Достоевского. У Чехова было обостренное восприятие мира. Обостренное — до болезненности. У его героев — обнаженные чувства и раздражительная чувствительность. Неожиданно совершается их реакция на воздействие внешнего мира и предвидеть их ответный отклик события — невозможно. Они живут согласно особой логике и особой психологии. Тесно связанные с реальною жизнью, они однако доводили до предела воспринятые художником черты образа. И внутренняя сторона играемого образа — его психическая жизнь, его духовное зерно, и физиологические его качества — сочетались у Чехова в противоречивый силуэт «странного человека».

Если искать для Чехова подходящей классификации по типам актерского творчества, то окажется, вероятно, что Чехов — актер эксперимента. Он — экспериментатор над душевными и физиологическими качествами человека. Он неизменно выделяет и бросает на первый план отдельную черту, преувеличенно гиперболирует ее до предела и подчиняет ей все остальные. Так — и при изображении физиологических качеств. Он играет Мальволио старичком, погруженным в бесполезность эротических мечтаний. Иным возбужденная мечтательность шекспировского героя могла показаться патологической. Это была смесь смешного и отвратительного. Радовало мастерство художника и отталкивал густой натурализм почти неприличного юмора. Но наличие физиологических подробностей, рассеянных по многим ролям, приобретало особенную окраску — ненависти к физиологическому {153} началу, враждебной жажды его уничтожения. Тема Мальволио — «унизительные порывы плоти». Нельзя было представить эту тему более резко, чем сценически делал Чехов, изображая похотливого старика Шекспировой комедии. Чехов умел передать радость и свет на сцене; он делался резок и уничтожителей, почти презрителен, когда встречался с мотивами противоположными; его ирония становилась тогда ожесточенной и озлобленной иронией — и явно напоминала о Достоевском и его традиции.

В его первых выступлениях доля патологии несомненна. Вспомним дремлющего Кобуса с конусообразной головой, с угасающим и безжизненным старческим взглядом; вспомним пьяного вздыхающего, бормочущего, издающего странные нечленораздельные звуки Фрибэ — из «Праздника мира» — верного, как пес, послушного, угрюмого Фрибэ. Это были — философия старчества и философия пьянства. Чехов экспериментировал — он выделил в каждой роли одну жалостную, звенящую ноту — ноту умирания и безотрадного пьянства — и она, мучительно и неустанно в них звенела. Все остальные детали были подчинены ей: и лохматая голова Фрибэ, и дрожащие руки Кобуса, и слабые бледные облики вырастали как болезненное явление странных миров.

Здесь мог лежать для Чехова срыв. Он мог окончательно стать экспериментатором болезненности, оперировать только над нездоровыми и упадническими ощущениями. Спасение шло из его вполне замечательного и своеобразного мироощущения. Он неожиданно принес «оправдание патологии». Каким образом? Казалось, что «оправдание патологии» немыслимо потому что, что же могло быть более разъедающим и соблазнительным, чем оправдание болезненных ощущений: оправдание в равной мере означало бы и утверждение. Тут действительно и коренилась скользкая позиция, занятая Чеховым; он мог или стать победителем, {154} или быть побежденным горько, окончательно, без надежды вновь подняться. Дело шло о том, какими же путями приносил Чехов в искусство свое парадоксальное «оправдание патологии», и о том, что же именно достойного оправдания он в патологии находил.

Старый мастер игрушек, дряхлеющий Калеб обманывает дочь и лжет ей ради ее счастья — и все хитросплетенья Диккенсовской торжественной сказки были сведены у Чехова к одной черте — заботливо мучительной любви старика к своей чудесной слепой дочери. Неудачный биржевой игрок Фрезер увлечен мечтой о деньгах; — но всегда и непрестанно его ловит, мучает и терзает мысль о несправедливости его неудачливой жизни и о несправедливости удачи его соперников. Эти тревожные чувства живут в героях Чехова, как глубоко подсознательные ощущения — как «сквозное» неощутимое действие каждого героя, которое съедает его изнутри. Его герои — «люди навязчивой идеи». «Навязчивая идея» вырывает их из обычного круга. Она неотразимо наполняет их существо и пронзительно волнует их мысли. Только «чудачеством», могут показаться со стороны объективному и холодному наблюдателю их странные поступки и их возбужденное устремление. Авторы могли писать таких милых чудаков. Чехов смотрел сквозь автора. Им овладевало жадное стремление до конца, предельно глубоко понять зерно их странного поведения — проникнуть через сплетение физиологических, нравственных и иных качеств к сердцевине образа. Тогда оказывалось, что существо уязвленных людей иное, чем кажется: ощутив их глубоко человеческую идею, их неотвратимую судьбу, Чехов неудержимо и стремительно бросал так истолкованный им образ в зрителя.

Если в упадочных людях жила хотя бы странная, хотя бы неудачливая «идея» — одно наличие такой идеи приносило оправдание людям, которых он играл. «Идея» не была рационалистическим построением или интеллектуальным убеждением. Она не приходила даже в результате жизненного опыта. В его героях она живет в качестве некоторого целостного ощущения — может быть, словесно и невыраженного идо конца неосознанного — в котором соединены острый пламень ума с тягостною и тревожною тоскою. Невозможно отрицать преимущественную серость и сумеречность жизни этих глубоко уязвленных и оскорбленных людей. «Идея» звучит, как преодоление сумрака жизни, как тревожный и звенящий звук, который твердит о наличии другой — совсем не серой и совсем не уязвленной — жизни. Для блуждающих героев Чехова «идея» — единственно светлое и радостное звено их жизни.

{155} Чехов услышал «идею» в страдании человека. У него болезненная чувствительность в отклике на боль человека. В убогом ли игрушечном мастере Калебе, в Мальволио, самовлюбленном управляющем графини Оливии, над которым компания веселых забавников учинила веселую и забавную шутку — всюду улавливает Чехов неслышную, но скрытную ноту страдающего человека. «Идея» вырастает из их страдания. Чехов находит особенные приемы передачи странного существа своих героев. Впрочем необходимо отметить еще одну существенную черту касающуюся отношения Чехова к своим созданиям. Чехов очень любит своих героев — любит в их недостатках и в их достоинствах, в их положительном и в их отрицательном; он окутывает их чувством бережной нежности — как будто тревожно следит за их развертывающейся судьбой и за извилистыми опасностями их неожиданных путей. Оттого его творчество лишено спокойствия и холода, но беспокойно следует за нитью их жизней. Однако свою любовь он укрепляет тогда, когда окончательно утверждает наличие в них «идеи».

Он раскрывает «зерно» героев различными сценическими путями. Но пользуется преимущественно несколькими главнейшими. Самые его сценические данные предопределяли его на творчество особенных и странных образов. Среднего роста; ловкий, легкий и ритмичный; сипловатый звук глухого матового голоса; нежное обаяние, неизменно передающееся со сцены; срывающийся жест; четкость движений; отсутствие резкости, но внезапность речи и жеста; неожиданность интонации и такая же неожиданность музыкальной окраски. Противоречия образа не бывали уничтожены {156} до конца. Мучительное самоисследование сплеталось с подводною лирической струей. Обнаженность чувствований доходила порою до предела. Эстетический покров, наброшенный на предельную остроту ощущений, не скрывал их окончательной правдивости, делал доступным восприятию зрителя зерно играемого образа. Болезненная чувствительность героев Чехова бывала облечена в формы легкие, ритмичные и музыкальные. Но как бы музыкально ни строил Чехов свои роли, он неизбежно вносил в них те перебои ритма и те ассонансы и диссонансы, которые в свое время отметили режиссерскую работу Сулержицкого и Вахтангова. Он разрывал привычную ткань роли. Пьяненький слуга почтенного бюргерского семейства, послушно влачил привычную тяжесть добровольного и ворчливого повиновения своим неуживчивым и страдающим господам; один из многих и многих неудачливых американских граждан, роковым образом проигрывающих только что выигранное достояние на бирже, привычно и неустанно возмущался гонениями судьбы. Чехов неожиданно прерывал спокойную нить их жизней внезапным взрывом возмущенного или радостного чувства. В них победоносно и захватывающе пробуждались первоначальные и стихийные ощущения. Неуклюжий и спотыкающийся Фрезер расцветал легкою и радостною улыбкою дружбы. Протягивая руки своим недавним врагам, он становился патетичным. Комический герой, глубоко ранил чувство зрителя необузданностью давно забытых порывов любви. Искривленная и странная — это все же бывала неожиданная дружба. Фрезер улыбался не горько и не ядовито, но неумело радостно. Он выкапывал из бережливой и трусливой душонки те чувства, которые он боязливо спрятал — из за их непригодности к текущей жизни. Тогда оказывалось что Фрезер прекрасен, что Фрезер отличен что Фрезера уязвила и оскорбила американская жизнь голода, денег и ажиотажа. Чехов становится романтичен. Он делал своих героев героями благородной поэмы. Это бывал взрыв воли, острый удар и Чехов разоблачал таким способом истинное лицо своих ущербных и любимых героев.

Он строит роли по закону контраста. Трагическое он пронизывает легкою улыбкой и скользящею насмешкой, а порою в комедийном образе узнает тревожные звуки страдания и боли. Он мог бы стать скептиком, если бы так не любил людей. Он неотвратимо утверждает человека — несмотря на все противоположности, заключенные в человеке. Но иногда он бросает своих героев в тревогу сомнения. Повторяю: его герои — блуждающие люди, и они часто теряют спасительные «идеи» — единственную верную нить их жизни. {157} Внезапно его герои, уязвленные и охваченные своей навязчивой идеей, теряют связь с окружающей жизнью; идея поглощает их; идея закрывает от них окружающую обстановку; идея мешает им понять происходящее вокруг них; они начинают жить параллельной, двойной жизнью: одна легко и радостно ведет к уязвившей их идее; другая — тягостно влачится вне «идеи», не задевая их сознания, и не пробуждая их воли. Так Кобус равнодушно смотрит на веселье рыбацкой молодежи. Растерянные, они безуспешно стараются восстановить былое и исчезнувшее единство их жизни. Так Мальволио недоуменно пытается вернуться к ощущению реальной жизни после патетического взрыва своих напрасных эротических мечтаний — обманутых мечтаний. Или, другое — его герои теряют свою сквозную нить, знание своей «идеи». Как будто единственное крепкое звено их сознания лукаво ускользнуло от них. Они роковым образом раздваиваются в тщетных и напрасных поисках потерянного «я». Посмотрите на того же Мальволио, увидевшего первоначальный обман; взгляните на Калеба, дрожащего перед угрозами фабриканта раскрыть правду слепой дочери. Так, за смешной, жалкой, трогательной, наивной идеей раскрывается страсть и воля человека и обнаруживаются его подлинные качества. Здесь то и лежало пресловутое «оправдание патологии», которые нес Чехов: оправдание лежало и в *мастерстве* актера и в *существе* образа.

Был ли элемент «истерии» и «неврастении» в игре Чехова? Как будто бы даже внешние черты сыгранных им ролей указывали на «патологичность». Фрезер ходил на согнутых коленях, с выкатившимися глазами, неловкий, неуклюжий, наталкивался на мебель, внезапно вспыхивал раздражительным {158} и напрасным гневом. Редкие, облезлые волосы разделены гладким облизанным пробором. Пенсне дрожало на носу. А в раздражении Фрезер дрался, как девочка — бил ладонями куда попало своего удивленного и снисходительного противника. Он не договаривал слов или, наоборот, «назло» как озорная девчонка, «дразнился», неустанно их повторял. В измученном американском спекулянте неожиданно жила девочкина душа — и, растроганный, Фрезер не плакал, а хныкал; радуясь, почти привизгивал от обуявшего его беспредельного и необузданного восторга. Мальволио ходил широко вывернув колени и расставив ноги; непрестанно бормотал старческими губами под нос; резкая бороденка вылетала клочьями и неожиданно; рыжеватые волосы росли не менее неожиданно и своевольно. У него «затрудненное восприятие», до него медленно, туго и явно затруднительно доходит все, что не связано с его основной идеей. Он — тяжелодум. Простейшие приказания он переспрашивает несколько раз. Он тяжко проникает в смысл простейших слов. У Кобуса в «Гибели Надежды» странная конусообразная голова, как будто с продавленным черепом. Во всех движениях, в посадке головы, в старческом дрожании голоса разлита последняя старческая слабость, угроза близкой и неминуемой смерти. Но во вспыхнувшем взоре Фрезера и в его тяжелой улыбке под коротко остриженными усами, в стыдливой смущенности от его собственной необузданности, в спокойной серьезности спокойного взгляда Мальволио, с которой он принял обнаруживающуюся истину, в умирающей ясности Кобуса и Калеба остро и пронзительно вспыхивает их человеческая правда; Чехов делает тогда их болезненные образы светлыми и радостными, и окутывая их любовью, вызывает ту же любовь и в зрителе. Вряд ли возможно считать Чехова сатириком. Красок сатиры нет в его распоряжении. Можно говорить только о его юморе, об его нежном, иногда саркастическом, иногда горьком, иногда грустном юморе — который делает его единственным среди русских актеров: он знает пафос юмора. У Чехова — патетический юмор.

«Идея» овладевала его героями. Мечта о Петербурге, волнующееся безудержное любопытство провинциального мальчишки, как это было в Мише из «Провинциалки», сыгранной им в МХАТ’е; эротическая мечта убогого старика, страстная и нежная любовь к дочери подчиняли человека. Герои Чехова одержимы «идеей», они беспомощны перед ее натиском — они брошены в особый мир, где они живут странною жизнью, жизнью — над которой они потеряли власть. И есть печать беспомощности в их неудачливых поступках, в их роковой подчиненности стихийному напору страсти. То, что Чехов показывал в большинстве ролей в окраске юмора или насмешки — в «Эрике XIV» {159} Чехов перевел в план трагедии. Мы помним характеристику, данную герою стриндберговой трагедии режиссером спектакля Вахтанговым. Чехов в полной мере осуществлял задание мастера. И на «Эрике» до конца вскрылась то в ртом замечательном и противоречивом актере, что легко по праву назвать откликом на «современность».

Нельзя было закрывать глаза на опасности, перед которыми явно стояло творчество Чехова. Болезненная чуткость не могла скрыть «патологии» героев. Как бы он ни оправдывал своих героев — романтическая ирония не скрывала лирического пессимизма, которым было окрашено его творчество. Наличие стихийных сил в человеке оправдывало его в глазах мастера. Направление этих стихийных и взорвавшихся воль казалось опасным и неверным. Разделяя наличие «идеи» в героях, Чехов протестовал против ее содержания. С больною и дрожащей улыбкой он следил за искривлением в человеке того, что он любил и что он вскрывал в пьесе — иногда наперекор автору, наперекор точным словам драматурга Он любил человека и слушал его жизнь с предельною обостренностью. Раздвоенная болезненность героев сближали творчество Чехова с творчеством Достоевского. Тогда Чехов перевел свое мироощущение в план его эстетического и трагического преодоления.

Радость игры, «упоение игрой» неотъемлемы от Чехова. Его герои — при всей видимой натуралистичности отдельных деталей в их обрисовке — вполне условны. Чехов ломает текст автора — он охвачен стихией импровизационного творчества. Не только в его гениальном — Хлестакове — но во всех ролях его выдумка неожиданна и внезапна. Текст роли Мальволио, как он звучит во втором МХАТ’е, создан Шекспиром и Чеховым совместно. Натуралистические подробности теряют свой первоначальный натуралистический смысл и становятся средством сценической характеристики и сценического воздействия на зрителя. Образ возникает из глубоко творческого постиженья его зерна и переносится на сцену средствами и приемами безудержно радостной игры. И «патологию» Чехов преодолевает насыщенной «игрой».

Если пытаться раскрыть «философию актера» — изучение Чехова неминуемо. Он заражает зрителя не только своим сценическим обаянием, хотя ломающийся {160} звук его матового голоса, вздрог губ, мимолетный бросок жеста неизбежно волнуют зрителя. Он заражает зрительный зал явлением радостной и здоровой — несмотря на весь пессимизм изображаемых образов — игры. Импровизационная стихия его творчества — в неожиданной изобретательности деталей (спотыкающийся Фрезер с его бормотанием под нос, с его передразниваниями и т. д.), в появлении и уснащенности исполнения внутренно оправданным трюком, который позволяет говорить применительно к его исполнениям об эксцентризме (манера говорить у Мальволио, механизация жеста в той же роли), в свободе овладения образом, которая позволяет ему вносить в роль новые и новые расширяющие ее рамки сцены (тот же Мальволио, Фрезер). По существу, Чехов всегда пользуется ролью только в качестве сценария. Увидав даже в слабой и бледной пьесе неотчетливые намеки на занимающие его актерское творчество чувства — он переводит их в план эстетической и формальной законченности и радостно импровизационной игры освобождает образы от «неврастении» и «истерии», которые некоторые без особой убедительности подозревали в его таланте.

Его странный и нежный гений рос и укреплялся в годы революций. В годы революций он создал Эрика Стриндберговой трагедии. Теперь можно объективно отнестись к этому показавшемуся таким мучительным, по странному, смелому и острому исполнению. Эриком Чехов подводил итог своим предшествующим героям; мы говорили — он переводил обычную для него тему в план высокой трагедии — и, как всегда бывает у Чехова, он дал больше, чем автор. Чехов снова играл человека, находящегося во власти чуждых ему сил. Эрик Чехова услышал грозную и тяжкую поступь неотвратимой судьбы. Он расширял тему пьесы. Это были метания человека, который очутился «между двух миров»; но знает и предвидит свой роковой конец. Это был крик человека, подчиненного чуждой силе, с которой бесцельно и напрасно бороться. Страдания героя были обнажены и подчеркнуты. На этот раз они выходили за пределы личной и индивидуальной судьбы образа. Два взрыва раздавили «Эрика» — гнет посторонней силы рока и стихийное ощущение напрасного и бессильного гнева, пробужденного внутри образа. Для передачи *трагического* в Эрике Чехов нашел обостренную и четкую форму. Холодной и строгой графичностью отмечено его исполнение. Кажется, что каждое его движение, жест, положение его тела в пространстве, вылетевшую и повисшую впереди руку, тоскливый безнадежный взгляд болезненно расширенных глаз на продолговатом удивленном лице; тонкие руки и ноги, выскальзывающие из серебряной {161} одежды; внезапные вздеты и срывы то робких, то смелых движений — кажется, что весь его облик в любую минуту легко перенести на бумагу и закрепить твердым рисунком. «Эрик», созданный в годы революции — был эстетическим оформлением, был художественным завершением тревоги, которой были насыщены те годы и которые услышал Вахтангов. Тема боли и страдания была переведена в план трагедии. Чехов на этом не остановился. Хлестаков и Гамлет открыли новую цель замечательных его достижений. В них Чехов внезапно заговорил четко и мужественно: он перевел свою любимую тему в план активности и воли. Там открываются новые главы в глубочайшем творчестве Чехова.

После двухлетнего перерыва без новых ролей Чехов показал Гамлета. Такой Гамлет, как его сыграл Чехов, мог появиться только в после революционные годы. Может быть — и даже наверное — эстетически это менее всего законченное и гармоничное исполнение Чехова. Той странности, которая есть в Хлестакове, или той холодной графики, которая была в последних спектаклях Эрика, — нет в «Гамлете». Много пустых мест и провалов смущают зрителя. Самое обращение Чехова к трагедии, к которой он неподготовлен внешними данными: — небольшим ростом, срывающимся голосом, нервностью жеста — вызывало у многих протест. Мы видим, конечно, полный разрыв с каноническим Гамлетом. Те, кто хотели видеть принца возрождения и всякие эпохи ренессанса, справедливо разочаровались. Однако, ни разу тема Чехова не была воплощена с такою силою и некоторою для Чехова особенностью: внеэстетическая ценность его исполнения значительнее его эстетических рамок.

Гамлетом Чехов разоблачил себя. Он прочитывает Гамлета по своему, невидимому, не особенно {162} считаясь с предшествующими сценическими комментаторами. Как и все свои роли, и Гамлета он строит, исходя из конкретной личной судьбы датского принца. Личная трагедия как будто выдвинута на первый план. Страдания человека, узнающего в лице отчима убийцу своего отца; человека, окруженного толпою предательских придворных и окутываемого клеветою и ложью, ведут постепенно и неотвратимо к основному вопросу о добре и зле, о борьбе за освобождение человека. Философская проблема Гамлета вырастает из вполне реального ощущения действительного зла; философия рождается из были и гнева человека; мысль неотделима от первоначальных ощущений Гамлета и тесно с ними слита: рационализм и раздвоенность Гамлета приведены к единству; Гамлет Чехова неотвратимо должен действовать. Убийство Клавдия Чехов оправдывает из глубоко этических начал. Это — трагедия человека, который при всей боли и ненависти к убийству его совершает, сознавая не долженствование убить. Оттого — его исполнение, чрезвычайно конкретное, переводит решение этических вопросов из отвлеченно метафизического плана в план вполне реальный. Этические вопросы, так волновавшие интеллигенцию, демонстрируются не путем монологов и рассуждений, но вырастают перед зрителями из самой судьбы Гамлета. Вместо раздвоенной слабости и безволия — Чехов пронизывает Гамлета волею и жаждою действия. И так же как во всех ролях — более, чем в других ролях — звучит в Гамлете боль и правда за страдание человека. Этот принц непохож ни на удивленного и изящного принца Гамлета Моисси, ни на монашествующего и рационалистического философа Качалова, ни на ядовито-иронического Гамлета П. Самойлова. Бледные волосы лежат некрасивыми и прямыми прядями, глаза глядят остро и тоскливо; порою — как сыщик — пытливо и насмешливо следит он за Полонием; порою гневно и презрительно бросает слова обвинения матери; как надводная лирическая струя живет в его Гамлете — любовь к людям и к каждому реальному человеку — даже к изменившей и предавшей отца матери; и, как взрыв стихийных сил, как вылет из роли навстречу зрителю — звучит гимн из его монологов, когда бросая их зрителю, «ненавидя и любя», подавленный лирическою волною и чистою трагической патетикой, Чехов стоит перед зрителем и рассказывает ему о человеке, пере жившем наши дни.

Так Чехов разорвал замкнутый круг. Он пришел к созданию обобщенного образа, одновременно вполне реального и наполненного активною волею. Он крепко держит разящий меч в своей бледной, слабой руке. Гамлет обессилит многое в раннем творчестве Чехова: и болезненную чувствительность {164} его прежних героев, и двойное переплетение страдания и смеха, в освещении которого они показаны, и преувеличенную заостренность его сценических форм. В Гамлете он появился до конца собранным и внутренно наполненным. Повесть Чехова — повесть Блока и Вахтангова, Может быть, такого Гамлета не примет будущее. Но сейчас *такой* Гамлет свидетельствует о последних годах России. Для того, чтобы *так* сыграть Гамлета Чехову нужно было совершить свой трудный художественный путь — от бьющихся в тоске и ожидании людей, от тревожной жажды «оправдания жизни» — до этого звенящего лирическою болью и сурового, преодолевающего эту боль Гамлета: так Чехов преодолевал наследство прошлого и очищал в своем творчестве страдание человека; но более всего — нужно было пройти через годы войны, через годы революции, через нашу стремительную и тревожную жизнь. Вероятно, новый театр новой эпохи создаст нового Гамлета. Многое в Чехове покажется чуждым — и былая разорванность форм, и былой лирический пессимизм, и нервность декадентской культуры и тоска противоречивых ощущений. Рассказ о Чехове — рассказ о человеке, пришедшем из тревожного «страшного мира» — как он представлялся Блоку — но преодолевшего эту мрачность сосредоточенной силой; пробужденной, волнующей, звенящей воли. Он пронес через эти годы лучшее, что было в русском театре и в русском искусстве: он оправдывал его внеэстетическими струями. Он обжег и укрепил их в последние годы. Так перекликаются Чехов и наша современность.

## IV

Чехов был не одинок — его окружали актеры, во многом ему близкие, но различные и по индивидуальности, и по некоторым качествам своей сценической техники. Ни у кого другого острота формы не достигала такой предельной четкости и ни у кого другого творчество не скользило так мужественно и победоносно по скользкой и опасной грани. Вряд ли можно с полною определенностью нарисовать облик актера Первой Студии, того первоначального периода. Но несомненно, что принципы психологизма были у него утончены и доведены до предельной и ясной четкости. В свое время мы говорили насколько сама форма сцены, отсутствие подмостков осуждало на тонкость передачи, на пользование взглядом, незаметным жестом, неслышным движением. Актеры учились передавать свою внутреннюю наполненность средствами простыми и четкими. Была и тут опасность — физиологического {165} воздействия на зрителя. Тогда, минуя средства собственно сценического воздействия, глубоким вздохом, мнимою значительностью движения, покряхтыванием, посапыванием окутывали зрителя — и зритель погружался в мнимую видимость подлинной реальной жизни. Подлинность была воображаема. Здесь не было тогда эстетического оформления — здесь было послушное следование по линии наименьшего сопротивления. Иногда такими соблазнительными по своей простоте, но в корне неверными средствами строились целые сцены — и тогда возрастал новый режиссерский и актерский штамп: актеры медленно улыбались, преувеличенно заботливо играли с вещами (медленно и методически ставили чайник, кипятили воду), нарастание волнения заменялось повторением физиологически воздействующих слов и жестов: короткий смех повторялся по несколько раз, вдумчиво и деловито оглядывали друг друга для обозначения недоверчивости; темп исчезал и заменялся ленивою текучестью движения. Рождались новые штампы — их уничтожил затем Вахтангов.

Но кроме этих опасностей, лежало то зерно творчества, которое было пробуждено Сулержицким и которое не могло не быть донесено до зрителя. Была свежесть восприятия и строгость чувств, которые жили за сдержанностью чувства. Ненапрасно ряд замечательных актеров Художественного театра с радостью испытывал свои силы в среде студийцев. Манера игры непосредственно перед зрителем заставляла искать простых средств воздействия, если только не прятаться трусливо за физиологическими соответствиями. Книппер {166} в «Росмерсхольме» доводила до предела индивидуальные особенности своего дарования. Актеры должны были быть до конца честны в обнаружении внутреннего «я». Так играла Книппер Ребекку — за видимою сухостью таились глубокие стихийные взрывы сил и ощущений. Ибсеновскую иронию Книппер наполнила страстною, почти обожженною лирикою. Так было и с Леонидовым, который сыграл Ульрика Бренделя в той же драме Ибсена и «Лебединую песню» — Чеховского Калхаса. Глубокое ощущение «трагического», свойственное актеру, было переведено, в особенный план строения роли: движения, сведенные до минимума; пустой и страшный взгляд, падающий на зрителя; медленный и пластический жест; четкость интонации и незаметные вздроги голоса; иногда, казалось, что в театре «Первой Студии» строится неподвижный и внутренне наполненный театр, так как движения и жест появлялись в нем только в меру их крайней необходимости. Исполнение было окутано чувством значительности и важности происходящего — Значительность и важность оказывались мнимыми, как только бывали использованы *только* в качестве сценического приема, вне вопроса о внутренней наполненности и обусловленности. Здесь коренилось — одно из важнейших и наиболее трудно поддающихся внешнему учету условий актерской работы Студии.

Вне постижения зерна роли и вне творческого волнения — были напрасны и претенциозны все приемы, которыми пользовались актеры Студии. Но на протяжении использования этих приемов образовались различные типы актера и различные способы распоряжения своеобразной актерской техникой. Одна группа актеров довела до предела психологическую детализацию при утверждении единого зерна, другая, — избегая детализации, искала единому зерну и четкого обобщенного выражения.

Вторая группа нашла наиболее четкого выразителя в немногих исполнениях Е. Б. Вахтангова. Его Текльтон и его Фрезер в «Потопе» были построены на принципе наибольшей экономии и строгости движения. Этот актер, может быть, более других в Студии знал непосредственную сценическую силу жеста и интонации. Лирика жила в нем глубоко скрытно — он был актер стыдливый и замкнутый. Острота движения могла казаться обнаженной формой. Он строил образ из сочетания самых характерных, наиболее резких черт. Текльтон с трубкой, с сухим и мрачным выражением лица, напоминал одну из игрушек, которые творятся в его мастерской. Фрезер с рыжими волосами, с четкими и обличающими жестами — резко отличался от патетического Фрезера, показанного ранее на той же сцене Чеховым. Это было {167} сухое и обоженное скрытым внутренним огнем исполнение — которое нашло такие же сухие и строгие приемы в его внешнем построении. Это было глубокое и скрытное волнение — сосредоточенное и не разорванное на отдельные детали — применительно к тому же единству, *монизму* актера, как он представился когда-то Вахтангову.

Тою же предельною четкостью отмечена игра С. Г. Бирман. Может быть, ее ранним исполнениям чрезмерная чувствительность придавала налет истеричности. Ее старая дева в «Празднике мира», ее жена кораблехозяина в «Гибели Надежды» еще носят отпечаток разорванности. Бирман доводит характерность до степени гротеска. Ее творчество лишено мягкости. Оно по своему существу — суровое и ожесточенное творчество; — вне каких-либо намеков на идеализацию и на мягкость утешительных красок. Вполне вылилось резкое и жестокое дарование Бирман в исполнении Королевы в «Эрике XIV». Ее образ запоминается в этой пьесе рядом с Чеховым. Разорванность уничтожена и нервность заменена холодной графикой. Насыщенность переходов, облик роковой и безнадежной королевы, скользящей по переходам королевского дворца; *затаенность и скрытность*, за которыми сияют страсть и нежность, становятся отличительными чертами внутреннего образа актрисы; «*остранение*» и «*заострение*» приема — ее внешними особенностями. {168} Она ищет холодной чеканки слов, она вырабатывает для каждой роли особую манеру говорить и особый ритм движения; ее героини живут всегда в замкнутом круге переживаний и ощущений — и не ищут выхода из замкнутости этого круга.

Метод заостренной характерности обнаружила О. И. Пыжова в исполнении «Михаила Архангела». Смутно исполненная пьеса имела в этой актрисе единственно четкую исполнительницу. Поскольку С. Г. Бирман ищет своим «странным» образом психологического обоснования их роковой и страшной судьбе — О. И. Пыжова «странность» дает как рафинированную экзотику, как эстетическую изысканность: недостатки дикции актрисы использованы для установки особой манеры говорить; «декаданс» и завоевания формального театра отразились на ней ломаностью движений и ломаностью звука; основной образ, который она играет, — изломанной и тоскующей женщины, не находящей выхода своей тоске; тоска сплетается из сочетания озлобленности и обманутой скрытой веры («Потоп»).

Е. Г. Сухачева, в «Балладине» показала простоту и ясность трагической позы, трагического движения. Лишенная лирики — она была такою же «чеканной» и в «Двенадцатой ночи», где играла двойную роль Виолы и Себастьяна; это было умение движения, взгляда — как мы говорили применительно к Вахтангову.

Гротеск казался соблазнительным исходом на путях актерского творчества Студии. По существу, он был натуралистическим гротеском — преувеличением и выделением некоторых черт внешнего и психологического образа. Такую гротескную актрису Студия получила и в лице Н. Н. Бромлей, которая строит свои роли, исходя из принципа гротескной преувеличенности (мать Эрика в «Эрике», игрушечная мистрисс в «Сверчке»).

Несколько особняком стояло в Студии ироническое мастерство А. А. Гейрота и Б. М. Сушкевича Гейрот вносит в исполнение тот «экзотический» гротеск, который роднит его с Пыжовой. Это — характерность не психологического и не бытового образа, а характерность сценического приема. Прием кажется в его исполнении обнаженным. Сушкевич передает на сцене скептическую и равнодушную мысль. Его образы окутаны спокойствием безнадежности; кого бы он ни играл и в какие области ни погружался, эти качества его исполнения остаются незыблемыми — и прорываются в медленном движении, в безразличии и спокойствии срывающегося жеста; в Иеране Персоне («Эрик XIV») он довел свой скептицизм и безнадежность до того «обострения», которому сценически учил Вахтангов.

{169} Г. М. Хмара умел на сцене передать остроту мысли и мрак глубокого чувства. Гердт в «Гибели Надежды», О’Нэйль в «Потопе», Росмер — несли глубокие и скрытные ощущения, которые только изредка прорывались наружу. Это был актер глубокого и сосредоточенного пессимизма.

Другие актеры шли от взволнованных чувств, от явного раскрытия душевных качеств — значительных и незначительных, великих и малых, захватывающих порыв страстей и горечь домашних страданий — от своеобразной «исповеди» зрителю (как будто они очень искренно и вполне открыто делились с близким человеком всеми своими ощущениями и мыслями, ничего не скрывая и ничего не пряча) — шли к постепенному установлению строгого и стройного образа — той же четкости и наполненности, которой требовал Вахтангов.

Может быть, особенно показательно в этом отношении творчество В. В. Соловьевой. Ее путь лежал от психологически-обостренной драмы к трагедии. Основной образ, который легко различить за игранными ею ролями — человек, предназначенный к полноте чувства и имеющий право на такую полноту — но обреченный на ущербность жизни. Такова ее Ио в «Гибели Надежды» нелепая в «Сверчке». Отсюда — боль и крик, которыми звучит {170} ее игра в «Дочери Иорио». В «Дочери Иорио» осталось наследство первоначальной обостренной чувствительности, когда — казалось — актриса сбрасывала строгость сдержанной формы и путы «задач» и «систем» и бросала в зрителя кричащие настоящею, подлинною болью, слова, чувства, ощущения и т. д. В позднейшем «Гамлете» взволнованность, разрыв эстетических граней переведены в строгую форму замкнутого трагического пафоса.

Теперь глубокая горечь потеряла свою разорванность и налет необузданной неудержимости ушел от актрисы: наступила пора зрелости; среди хаоса чувств Соловьева выделяет основную трагическую ноту. От Соловьевой мы в праве ожидать воплощения на сцене трагедии.

Первоначальный разрыв эстетических граней, только у Соловьевой был так явствен. Другие избегали его и искали тонких форм игры, потому что самый взрыв «чувств» происходил в иной области, более мягкой и тонкой, — в области лирической. Вне лирики невозможно мыслить, предположим, Л. И. Дейкун. Ее образы — женственны и мягки. Она всегда играет «мать» и «материнскую» любовь. Обработанность психологических деталей вводит в существо образа. Иногда мастерство Дейкун кажется расплывчатым и неясным — оно окутывает зрителя тою «душевностью», которая не всегда говорит о высотах «духа». То, что она делает на сцене просто и ясно — искусство «Первой Студии» — незаметного взгляда и неслышного вздоха — нашло в ней самую верную последовательницу. Круг ее ролей — земные заботы, земные радости, тихие слезы: вне резкости характеристики и вне яркости красок. Но ее «душевность» крепка и неколебима. Так плачет старуха Книртье над утратой своих сыновей, так мать «Праздника мира» тщетно тоскует о возвращении былого солидного мира, так Карин покорно и ясно принимает удары судьбы. Такова и М. А. Дурасова. Ее Мэри — в «Сверчке» незабываема. Образ, играемый ею, всегда окрашен — лирическою грустью. Блеклы, осторожны движения и жесты, неслышна походка, скромна и ограничена радость, стеснены и стыдливы ощущения. Дурасова — актриса целомудренных и сдержанных чувств. Она скупа во внешних проявлениях. Ее мастерство — в овладении глубокими струями «подводного течения» образа. Она может скорее не доиграть, чем переиграть. Образы, которые она исполняет, зреют медленно, постепенно, но верно: двадцатое и тридцатое представление обнаруживают до конца замысел актрисы. Дурасова — мастер. Может быть, по *мастерству* лепки роли из актрис она становится рядом с Бирман — захватывая, однако, иной круг характеров и ощущений.

{171} Казалось, первоначально, что по пути такой же неслышной и затаенной лирики (как неслышна и затаенна страстность у Бирман) пойдет и С. В. Гиацинтова. Опасности всякой «ingénue» были для нее существенны и грозны. Молодая непосредственность рано грозила перейти в театральный штамп. Задорная лирика — в укрепленную сценическую манеру. Так бывало в ее ранних исполнениях. «Двенадцатая Ночь» неожиданно наполнила ее здоровою радостью крепкой актерской игры. На маленьких пространствах студийной сцены засверкал шекспиров юмор. Тогда обнаружилось, что область Гиацинтовой — не лирика, что «холод» неотъемлем от ее исполнения, что ее качества — в холодном насмешливом и уверенном юморе. Так же холодно, уверенно, насмешливо строит она свои роли. Еще в «Гибели Надежды» и в «Празднике мира» Гиацинтова добросовестно рыдала, смеялась и веселилась — здесь было больше обаяния молодости, чем раскрытия индивидуальности. Последующие роли показали; что у Гиацинтовой есть умение не только улыбаться, но и издеваться, не только лирически вздыхать, но в резком взгляде, в ярком гриме, в смелости движения (как в «Двенадцатой {172} ночи») — обнаружить ядовитую, но радостную и здоровую характерность. Игравшая в первой Студии Е. И. Карнакова, по качествам индивидуальности, казалось — приближалась к Гиацинтовой. Но у нее был другой образ, который она, варьируя и видоизменяя, показывала на сцене: — образ, капризной и удивленной женщины; потому она любила пользоваться внезапными и изломанными интонациями, — и любила переломы чувств: каприз был для ее героинь законом — так же строила она и рисунок своих ролей. «Женственности» ищет на сцене М. Н. Кемпер: спокойной, мягкой, немного холодной.

Колеблясь между утонченным психологизмом и четкостью вахтанговского гротеска, Студия начала искать строения своего актера. Тут снова возникали опасности, потому что легко было впасть в шаблон ложного актерства, вместо создания актера. Постепенно в Студию пришла жажда крепкой игры здоровой речи, больших масштабов, монументального творчества.

Первое обнаружение примирения противоположных начал легче всего происходило у актеров жанра и характеристики. Тогда возникала возможность говорить о первых началах обогащенного «Нового реализма», — вернее сгущенного реализма, лишенного мелочной детализации и освобожденного от многочисленных частностей. Так говорила игра В. В. Готовцева — которая всегда есть некоторое сгущение быта. Почтальон в «Ведьме», сэр Тоби в «Двенадцатой ночи» взяты жирно, густо. Прежде о такой игре сказали бы — «красочная» игра. Он ищет бытовой живописности и яркости простых примитивных красок. Его приемы — определенны и могут показаться грубыми. Основной образ — примитивного здорового человека, поглощающего жизнь с радостною и непосредственною силою. Он — актер позитивист. Алеша «Братьев Карамазовых» оказался ошибкой. Густота жизни, ее недра, ее «земляное» — лежит в зерне его творчества Ф. В. Шевченко приближалась в «Ведьме» к прорыву из быта (глубоко, как то «ядрено» схваченною) до его почти трагического обобщения: тоскливая, ждущая, затерянная в русских просторах, в тесной избушке деревенского дьячка, русская женщина становилась обобщенным и ярким образом, не терявшим своего бытового, совершенно от Шевченко, неотъемлемого зерна.

Болеславский, покинувший Студию, от интеллигентских мучений «Праздника мира», пришел к «юмору» «Двенадцатой ночи». Но актерски он себя не определил. Левка в «Miserere» и Беляев «Месяца в деревне», сыгранные в Художественном театре останутся его главнейшими завоеваниями. Его юмор — был сух и напряжен, между тем как Левка и Беляев были наполнены {173} молодою и мошною звенящею лирикою. Может быть, поэтому он постепенно уходил в режиссуру.

Когда то блестящий Мефистофель (в постановке Комиссаржевского) и Кальдероновский принц («Жизнь есть сон») — А. Э. Шахалов теперь — актер преимущественной характерности. Судя по Кенту в «Лире» думается, что им напрасно оставлен путь трагедии, где он умеет дать волнующее благородство большой театральной культуры. «Заострение» быта дает игра В. С. Смышляева. Единую характерную черту он выделяет над всеми остальными. Негритенок «Потопа» и сэр Эгчик «Двенадцатой ночи» — свидетельствуют о методе его игры. «Остранение» образа связывается с лукавою насмешкою над ним. Н. Ф. Колин в Мальволио, «Ведьме» и «Юбилее» давал крепкую материалистическую игру. Вероятно, в его исполнении, «Двенадцатой ночи» было больше близости к Шекспиру, чем у Чехова — благодаря непосредственному ощущению зерна роли и его ясному воплощению. Колин всегда немного удивлялся играемому образу. Если Чехов «чудачество» оправдывал наличием скрытой «идеи» — то Колин «чудачеству» своих образов не находил {174} таких оправданий — он показывал своих чудаковатых героев в качестве несомненного, чрезвычайно удивительного, но совершенно неоспоримого факта. А. И. Попова давала характерность, как знак густого быта. Она всегда несколько преувеличена в манере игры. Гиперболизм связывается с «остранением». Ее веселые героини — героини «странной» жизни — как «Чудачки» те, кого играла Успенская (забавная и неуклюжая нянька Тилли в «Сверчке»). Иной характер носила бытовая окраска образа у И. В. Лазарева, остававшегося — преимущественно — в рамках «душевного» психологизма и не преодолевшего навыков и приемов былого Худ. Театра. В. А. Попов один из крепких актеров студии уже в «Двенадцатой ночи» обративший на себя внимание. Все последующие его роли («Расточитель», «Укрощение», «Блоха») показали, что в его лице театр имеет актера с прекрасным дарованием.

Стремлением к монументальному реализму отмечена игра А. И. Чебана. Психологическая деталь становится рамкой для образа; он отметает все лишнее, хотя бы и характерные, но сценически недейственные детали. Уже в «Михаиле-Архангеле» была ясно видна строгость в выборе отдельных черт для строения образа; из немногого количества черточек, внешней типичности, он стремится возвести единичный образ до обобщенного типа. Те же качества лежат в основе исполнения А. Д. Дикого: Эта здоровая крепость, которая роднит его с Готовцевым и Колиным, соединена с меткостью и четкостью характеристики образа. Дикий всегда играет простого, очень хорошего, непосредственного в своей честности человека, такова его подводная струя, которая неожиданно вырывается взрывом сдержанного темперамента и освобожденного чувства.

Здесь мы подходим к вопросу о том монументальном реализме, которого Чебан в несколько стилизованной и скованной форме добивался в «Гамлете» (король). Так совершается преодоление жанра и быта, которые переводятся в план смелых и острых обобщений. Из густо схваченной жизни постепенно вырастают замкнутые, строгие образы — которые становятся типическими обобщениями, свидетельствами всей сложности жизни, ее противоречий, тех «подводных течений», о которых говорил Станиславский, тех могучих «взрывов воль», которые вскрывал Вахтангов.

Так постепенно складывался из разноречивых встреч различных актерских индивидуальностей стиль игры Первой Студии. Актеры приходили и уходили (Серов и др.). Образовывалась труппа театра. Пришли такие интересные актеры, как Берсенев, сила которого во вскрытии противоречивых и уязвленных чувств (как он когда то изумительно делал в «Бесах»), Волков, Подгорный и др. {175} При всей разнородности отдельных актерских единиц, исполнение начинает быть сжатым, подчеркнутым, лишенным психологической детализации, берущим образы в некотором обобщении с выделением немногих наиболее характерных черт. Смерть Вахтангова застала Студию в момент кристаллизации актерских дарований и перехода из состояния Студии в Театр. Ясно наметилась труппа и актерские силы театра. Но ясно наметились и роковые соблазны, которые встали перед Студией. «Актерство», лишенное режиссера — вождя, который мог смело оформлять «мироощущение» и «жизнепонимание» целостного организма театра, лукаво толкало на обнаружение ряда отличных дарований, ценою отказа от целостного спектакля. С другой стороны, методы «формального» театра и завоевания политических и театральных революций, к которым Студия была приобщена {176} творчеством Вахтангова, не могли пройти бесследно — и театр должен был искать обогащения своего жизненного опыта и новых сценических форм для расширения своего мастерства. В такой роковой для Студии момент и совершился ее переход в большой театр — вскоре она стала именоваться «МХАТ 2». На моменте изживания и конца «студийности» заканчивается настоящий очерк.

# **{177}** Личный состав труппы,правления и администрации МХТ 2‑го

Сулержицкий, Леопольд Антонович — первый руководитель Студии МХТ, ум. 16 декабря 1916 года.

Вахтангов, Евгений Багратионович режиссер студии МХТ, ум. 29 мая 1922 г.

Заслуженный артист Гос. Ак. Театров Чехов, Михаил Александрович — Директор МХТ 2‑го.

Правление — Берсенев, Иван Николаевич; Готовцев, Владимир Васильевич; Сушкевич, Борис Михайлович; Подгорный, Владимир Афанасьевич — Секретарь правления.

### Режиссерское, управление:

Бирман, Серафима Германовна

Бромлей, Надежда Николаевна

Готовцев Владимир Васильевич

Дикий, Алексей Денисович

Смышляев, Валентин Сергеевич

Сушкевич, Борис Михайлович

Татаринов, Владимир Николаевич

Чебан, Александр Иванович

Хачатуров, Сурен Ильич

### Труппа:

Азанчевский, Серафим Васильевич

Асланов, Николай Петрович [выбыл]

Афонин, Борис Михайлович

Берсенев, Иван Николаевич

Бирман, Серафима Германовна

Бромлей, Надежда Николаевна

Болеславский, Ричард Валентинович [выбыл]

Благонравов, Аркадий Иванович

Бондырев, Алексей Павлович [выбыл]

Васильев, Сергей Борисович

Вахтангов, Евгений Багратионович [ум. 29 мая 1922 г.]

Волков, Леонид Андреевич

Вырубов, Александр Александрович [выбыл]

Готовцев, Владимир Васильевич

Гейрот, Александр Александрович

Гиацинтова, София Владимировна

Громов, Виктор Алексеевич

Дурасова. Мария Александровна

Дейкун, Лидия Ивановна

Дикий, Алексей Денисович

Жилинский, Андрей Матвеевич

Измайлова, Елизавета Владимировна

Карнакова, Екатерина Ивановна [выбыла]

Кемпер, Мария Николаевна

Ключарев, Виктор Павлович

Колин, Николай Федорович [выбыл]

Куинджи, Валентина Ефимовна

Лазарев, Иван Васильевич [выбыл]

Либаков, Михаил Вадимович

Музалевский, Георгий Васильевич

Невельская, Зинаида Николаевна

Оттен, Елизавета Эмильевна

Орлова, Вера Георгиевна

Подгорный, Владимир Афанасьевич

Попов, В. А.

Попов, Сергей Васильевич

Попова, Анна Игнатьевна

Пыжова, Ольга Ивановна

Соловьева Вера Васильевна

Серов Георгий Валентинович [выбыл]

Сушкевич, Борис Михайлович

Сухачева, Елена Георгиевна [выбыла]

Смышляев, Валентин Сергеевич

Новский-Семеновский, Ипполит Петрович

Скуковский, Антон Донатович

Успенская, Мария Алексеевна [выбыла]

Хачатуров, Сурен Ильич

Хмара, Григорий Михайлович [выбыл]

Цибульский, Марк Ильич

Чехов, Михаил Александрович

Чебан, Александр Иванович

Чупров, Михаил Павлович

Шахалов, Александр Эмильевич

### **{178}** Сотрудники:

Антонов, Николай Александрович

Андреев, Александр Николаевич

Бибиков, Борис Владимирович

Васильев, Юрии Николаевич

Гуров, Евгений Алексеевич

Должанский, Анатолий Михайлович

Жиделева, Лидия Петровна

Игумнова, Зинаида Сергеевна

Ключарева, Ольга Павловна

Массин, Михаил Львович

Малахова, Зинаида Александровна

Москвин, Федор Иванович

Николаевский, Николай Павлович

Орлова, Прасковья Афанасьевна

Потоцкий, Аркадий Васильевич

Скрябина, Мария Александровна

Смирнов, Александр Васильевич

Сорокин, Николай Семенович

Степанова-Маркс, Галина Константиновна

Соловьев, Тарас Дмитриевич

Сулержицкий, Дмитрий Леопольдович

Таскин, Владимир Алексеевич

Трузе, Лидия Робертовна

Френкель, Александра Давыдовна

Шелапутин, Иван Никифорович

Шиловцев, Константин Павлович

Шиловцева, Наталия Павловна

Шурупова, Татьяна Ивановна

Яблонский, Виктор Петрович

Ястребецкий, Кузьма Никифорович

### Помощники режиссеров:

Воробьева, Клавдия Герасимовна

Васильев, Сергей Борисович

Красковский, Никита Михайлович

### Администрация:

Инспектор Театра — Кленов, Дмитрий Александрович

Секретарь — Аристова, Мария Николаевна

Пом. бухгалтера — Туманова, Евдокия Ивановна

Завед. репертуарн. конторой — Пантелеева, Вера Владимировна

Кассирша — Байкова, Клавдия Герасимовна

Кассир — Бостанжогло, Михаил Николаевич

Счетовод — Атава, Анастасия Петровна

Счетовод — Яковлева, Серафима Петровна

### Заведующие отдельными частями:

Заведующий музыкальной частью и дирижер — Рахманов, Николай Николаевич

Консультант по художественным и литературным вопросам А. М. Бродский

Заведующий сценой — Введенский, Даниил Константинович

Заведующий монтировочной мастерской — Зайцевский, Григорий Алексеевич

Заведующий костюмерной — Михайлова, Мария Фроловна

Заведующие электротехнической частью — Зайцев, Владимир Денисович и Пантелеев, Владимир Владимирович

Заведующий гримерной частью — Алексеев, Николай Алексеевич

Заведующий бутафорской частью — Иванушкин, Василий Прохорович

Врач — Фельдман, Григорий Исидорович

|  |  |
| --- | --- |
| Музыкальная часть | 22 челов.  |
| Вокальная часть | 24 челов.  |
| Декорацион. часть | 27 челов.  |
| Электротехн. часть | 5 челов.  |
| Костюмерная часть | 13 челов.  |
| Бутафорская часть | 2 челов.  |
| Гримерная часть | 4 челов.  |
| Служебно-служит. часть | 20 челов.  |

# **{179}** Репертуар МХАТ 2‑гов хронологическом порядке:

1. «ГИБЕЛЬ НАДЕЖДЫ» — Гейерманса, в 4 действиях. Первый спектакль — январь 1913 г.

2. «ПРАЗДНИК МИРА» — пьеса в 3 действиях, Гауптмана. Октябрь 1913 г.

3. «СВЕРЧОК НА ПЕЧИ» — 4 действия, Диккенса, приспособленная к сцене Б. М. Сушкевичем. Ноябрь 1914 г. Музыка Н. Н. Рахманова.

4. «КАЛИКИ ПЕРЕХОЖИЕ» — 3 действия. Волькенштейна. Декабрь 1914 г.

5. «ПОТОП» — 3 действия, Бергера. Декабрь 1915 г.

6. «ВЕЧЕР А. П. ЧЕХОВА» («Предложение», «Лекция о вреде табака», «Ведьма», «Юбилей». Иногда, вместо какой-либо из этих пьес, шел «Неизлечимый» Гл. Успенского, тогда «Вечер А. П. Чехова» нарушался и в программах писались наименования пьес). Март 1916 г.

7. «12‑я НОЧЬ» — 3 действия, В. Шекспира. Декабрь 1917 г. Музыка Н. Н. Рахманова.

8. «РОСМЕРСХОЛЬМ» — 3 действия, Ибсена. Апрель 1918 г.

9. «ДОЧЬ ИОРИО» — 3 действия, Д. Аннунцио. Декабрь 1918 г.

10. «БАЛЛАДИНА» — 4 действия, Ю. Словацкого. Февраль 1920 г. Музыка Н. Н. Рахманова.

11. «ЭРИК XIV» — 4 действия, Стриндберга. Март, 1921 г. Музыка Н. Н. Рахманова.

12. «АРХАНГЕЛ МИХАИЛ» — 3 действия, Н. Бромлей. Май 1922 г. Музыка Н. Н. Рахманова.

13. «ГЕРОЙ» — 3 действия, Синга. Январь 1923 г.

14. «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ» — 3 действия, В. Шекспира. Март 1923 г. Музыка С. А. Кондратьева.

15. «КОРОЛЬ ЛИР» — 5 действий, В. Шекспира. Май 1923 г. Музыка В. А. Оранского.

16. «ЛЮБОВЬ — КНИГА ЗОЛОТАЯ» — 3 действия, А. Толстого. Декабрь 1923 г.

17. «РАСТОЧИТЕЛЬ» — 4 действия, Н. С. Лескова. Март 1924 г.

18. «ГАМЛЕТ» — 3 действия, В. Шекспира. Ноябрь 1924 г. Музыка Н. Н. Рахманова.

19. «БЛОХА» — в 4 действия, Е. Замятина (по Лескову) Февраль 1925 г.

20. «КОРОЛЬ КВАДРАТНОЙ РЕСПУБЛИКИ» Н. Н. Бромлей. Апрель 1925 г.