Полякова Е. И. **Станиславский-актер**. М.: Искусство, 1972. 430 с.

**Предисловие** 7 [[Читать](#_Toc318123755)](#_Toc318123755)

**I. Актер-любитель**

От водевиля к шекспировской комедии 7 [[Читать](#_Toc318123756)](#_Toc318123757)

Действие происходит в наши дни… 33 [Читать](#_Toc318123758)

Мечта о трагедии 76 [Читать](#_Toc318123759)

**II. Люди нового века**

Первые роли в Художественно-общедоступном 104 [[Читать](#_Toc318123760)](#_Toc318123761)

Доктор Астров 114 [Читать](#_Toc318123762)

Доктор Штокман 128 [Читать](#_Toc318123763)

Через двести-триста лет… 159 [Читать](#_Toc318123764)

И еще три сезона 173 [Читать](#_Toc318123765)

Рыцарь ночлежки 182 [Читать](#_Toc318123766)

Марк Юний Брут 205 [Читать](#_Toc318123767)

Последние 221 [Читать](#_Toc318123768)

**III. «Открытие давно известных истин»**

Жизнь в образе и жизнь образа 239 [[Читать](#_Toc318123769)](#_Toc318123770)

Управляющий казенным местом 248 [Читать](#_Toc318123771)

Тургеневские кружева… 267 [Читать](#_Toc318123772)

Столпы России 291 [Читать](#_Toc318123773)

Для всех времен, для всех жанров… 314 [Читать](#_Toc318123774)

Возвращение к трагедии 338 [Читать](#_Toc318123775)

Добрый человек из села Степанчикова 348 [Читать](#_Toc318123776)

«Я могу играть, роли старых царей…» 357 [Читать](#_Toc318123777)

**Заключение** 364 [Читать](#_Toc318123778)

**Примечания** 373 [Читать](#_Toc318123779)

# **{3}** Предисловие

Станиславский был великим режиссером, педагогом, реформатором мирового театра. Станиславский был гениальным актером рубежа XIX – XX веков, властителем дум современников, которые в героях этого актера узнавали свои мысли, дела, свой облик, образ жизни.

Он так играл чеховских героев — Астрова, Вершинина, — ибсеновского доктора Штокмана, что зрители воспринимали их не как сценических персонажей, но как реальных людей, которые принесли на подмостки тревоги, противоречия, раздумья самой жизни. И рядом — ярчайшее театральное преувеличение, искрометная радость жизни, пронизывающая комедийные роли Станиславского.

Актер играет одновременно трагедии и комедии Шекспира, драмы Островского и «Мнимого больного» Мольера, легкомысленные водевили и «русского Отелло» — мужика Анания из драмы Писемского.

Играет тогда, когда в театре прочно живет понятие «амплуа», когда в самой действительности еще привычны «вечные трагики» — Несчастливцевы и «вечные комики» — Счастливцевы, когда «герои-любовники» и «благородные отцы» ежевечерне выходят на сцены прославленных императорских и безвестных провинциальных театров.

Но к какому амплуа можно отнести актера, играющего одновременно самого Несчастливцева, его трагедийные роли — и персонажей русских, французских, немецких водевилей, играющего «любовников» при шпагах, в развевающихся плащах — и стариков, живущих воспоминаниями давних лет?

Даже самое всеобъемлющее амплуа традиционного театра — «характерный актер» — не охватывает деятельности Станиславского: он глубже и многообразнее прославленных {4} представителей плеяды «характерных» актеров XIX века, в то же время он и более целен в своем творчестве, в создании своего положительного героя рубежа XIX – XX веков, хотя к привычному амплуа «героя» персонажи Станиславского не имеют уже никакого отношения.

Диапазон Станиславского-актера ошеломляюще многообразен единую тему его творчества определить достаточно трудно.

Совершенно прав исследователь русского актерского искусства Б. В. Алперс, когда говорит о своеобразии и многообразии Станиславского-актера:

«Что делать с самим Станиславским, создателем своей “системы”, признанным основателем “школы переживания” и в то же время необычайно капризным и многосторонним в своем творчестве художником? Кто из видавших его на сцене не помнит созданий Станиславского — глубоко правдивых, жизненных образов и тем не менее театрально приподнятых, пышных, отмеченных какой-то особой скульптурной выпуклостью внешних деталей, словно освещенных рембрандтовским светом?.. Многие секреты актерского искусства он раскрыл в своих лабораториях. Но тайну целостной личности художника, тайну своих исканий истины он оставил не разгаданной»[[1]](#endnote-2).

Воссоздание живого облика актера в его многообразии и в его целостности является задачей данной книги. Здесь прослеживается огромный путь актера, от 70‑х годов прошлого века до 20‑х годов нашего века. Актера, равно связанного с традициями прошедших времен и с поисками современного ему театра. И не только театра. Актерские создания Станиславского принадлежат всей культуре эпохи: анализ их немыслим без обращения к живописи передвижников и художников XX века, без широких реминисценций с самой русской литературой, не только с драматургией, но со всем творчеством Льва Толстого, Чехова, Достоевского, Горького.

С великой русской литературой сближает Станиславского и этическая тема, которая была для него основой всякого большого искусства.

Когда он разрабатывал систему воспитания актера, главным элементом ее стало учение о «сверхзадаче» — той цели, ради которой создается спектакль. И еще шире — учение о «сверх-сверхзадаче», то есть общей жизненной цели, выходящей за пределы работы над {5} одним спектаклем или одной ролью и тем не менее определяющей этот спектакль.

Искусство существует для того, чтобы объяснять и переделывать жизнь, прояснять ее общее движение и судьбы людей в этом движении, высвечивать, воплощать главное в громадном и сложном процессе. Поэтому так близки Станиславскому мысли Гоголя и Островского о демократическом, реалистическом театре-кафедре. Этот образ, всегда сопровождающий русский театр, сопутствует и всей деятельности Станиславского-актера. Не дублирование театром кафедр университетских, профессорских, дающих знания, — это именно кафедра добра, которое не входит в компетенцию университетов. Театр-кафедра учит человека волноваться судьбами других, чувствовать свою сопричастность этим судьбам, ответственность за них.

Осуществление такого театра немыслимо без ощущения выходящей за рамки только театра общественной, гражданственной «сверх-сверхзадачи». Она необходима всякому художнику, всякому актеру, так как для Станиславского театр вообще начинается и кончается актером.

И еще одна грань его актерского творчества представляется важнейшей. Ведь вне реальной сценической практики Станиславского невозможно говорить о той части его наследия, которая называется «системой» Станиславского. Все его литературно-теоретические труды, все книги основаны прежде всего на собственном опыте актера. Игранные роли всегда были для него ролями-экспериментами, буквально в каждой он искал и проверял законы создания реалистического образа, естественность сценического самочувствия актера. Поэтому как «система» немыслима без актерского опыта Станиславского, так и анализ его актерского искусства немыслим без обращения к самому процессу возникновения «системы» из его практики, из его подготовки ролей и работы над уже созданными ролями. «Система» Станиславского — это первоначальность актерского и режиссерского труда, без которого немыслим результат — спектакль.

Принципы работы актера над собой в творческом процессе переживания подробно разработаны Станиславским в его трудах. Но к следующему, не менее важному этапу — к творческому процессу воплощения, к сочетанию актерского исполнения со стилистикой пьесы, с замыслом режиссера, со сценическим решением — {6} Станиславский лишь прикоснулся в своих книгах. Между тем в его собственной актерской практике все эти вопросы нашли интереснейшее воплощение. Актер Станиславский осуществил на сцене то, о чем не успел написать Станиславский — теоретик актерского искусства.

Вот почему, думается, так важно воскресить, проследить сегодня актерское искусство Станиславского, в котором воплотился «узел» основных проблем театра, связь прошлого века с веком сегодняшним, будущее театра вообще и «единственного царя и владыки сцены — талантливого артиста»[[2]](#endnote-3). Так определил Станиславский место артиста в театре. Создатель «режиссерского театра» верил в то, что актер являлся и будет являться «владыкою сцены» всех времен и что режиссер не поработит этого «владыку». Истинным режиссером будет только тот, кто будет творить в содружестве с актером.

Станиславский был таким истинным режиссером. И Станиславский был таким истинным актером, искусство которого — вечно.

# **{7}** I. Актер-любитель

## От водевиля к шекспировской комедии

В Художественном театре прославленный актер Станиславский сыграл двадцать девять ролей, из которых две были играны им раньше. Семьдесят шесть ролей сыграл актер-любитель Станиславский до Художественного театра — от выступления четырнадцатилетним гимназистом в 1877 году в водевиле до главных ролей в пьесах Шекспира и Островского, которые оценивались критикой наравне с лучшими работами знаменитых актеров Малого театра. Сначала Станиславский играл одну-две роли в год — в водевилях, в оперетках. Через десять лет после первого выхода на сцену, в двадцать четыре года, он одновременно с водевилями «Победителей не судят» и «Одно слово министру», с опереттой «Микадо» играет не только главные роли в модных пьесах Крылова и Шпажинского, но Ихарева в «Игроках» и Несчастливцева в «Лесе». Это уже планомерная, постоянная актерская работа, тем более упорная, что она сочеталась с основной «службой» его на отцовской фабрике.

Молодой представитель одной из крупнейших династий московского купечества вовсе не был призван к сцене своим общественным положением. Казалось бы, среда, обстановка, в которой он рос, должны были неодолимо противостоять «жизни в искусстве». В собственных воспоминаниях Станиславского, в воспоминаниях его близких воссоздается идиллическое, тепличное детство балованных наследников богатой семьи, получивших домашнее воспитание у бонн, гувернанток и гувернеров, которые занимались с ними и языками, и музыкой, и гимнастикой, и верховой ездой. Детей учили хорошо, но не слишком принуждали к ученью; в гимназию сыновей отдавали поздно. Казалось бы, для избалованного, болезненного мальчика, над которым дрожала вспыльчивая и мнительная мать, театр должен был бы сделаться {8} одним из очередных увлечений, вроде верховой езды. Но в стремлении своем к сцене он был гораздо более упорен, чем в постижении гимназической и институтской премудрости. Еще в его юношеских, почти детских дневниках об ученье едва упоминается, но они уже полны театром, заметками об актерах, описанием сцен, особенно понравившихся[[3]](#endnote-4). И в работе над собственными ролями всегда проявлялась свойственная ему самокритичность и стремление к совершенствованию, то упорство, воля, пытливость, которые были присущи ему в высочайшей степени. Будучи уже режиссером и актером с мировым именем, он оставался директором фабрики, одним из руководителей старого, большого дела, которое отнимало много времени у актера и режиссера и в то же время давало ему полнейшую материальную независимость, возможность осуществить любое начинание. «Денежный мешок» давал ему независимость от денежного мешка, от меценатства, от антрепризы, от капризов театрального начальства, чем всегда были тягостно связаны величайшие русские актеры.

Кажется странным, что семья не препятствовала стремлению Станиславского к сцене, а помогала его осуществлению. Но дело в том, что недворянская семья не была заражена предрассудками и вековой спесью, которые могли бы осложнить жизнь молодого актера, привести его к разрыву со средой, в которой он вырос и с которой был тесно связан. Смекалистые, практичные предки Станиславского сами выбивались в люди. Прапрадед его по отцу был крестьянином-вольноотпущенником, прадед — уже «коммерции советником», дед — основателем золотоканительной фирмы, отец — продолжателем и расширителем этого дела[[4]](#endnote-5).

На старинной акварели, висящей в Доме-музее Станиславского, изображено дедово семейство: глава семьи с женой сидят в креслах, миловидные дочери и круглощекие сыновья окружают их. Образование эти дети получали не худшее, а лучшее, чем во многих дворянских домах. В то же время труд в семье уважался и ценился — отец жил не доходами с имения, не стрижкой купонов, но делом, которое он знал досконально. Семья Алексеевых никак не относилась к тому московскому полуобразованному купечеству, о котором с горечью писал Островский: «Потеряв русский смысл, они не нажили европейского ума; русское они презирают, а иностранного не принимают; {9} русские для них низко, а иностранные высоко»[[5]](#endnote-6).

Связанные давней дружбой и родством со многими московскими купеческо-фабрикантскими семьями — с Сапожниковыми, Третьяковыми, Бостанжогло, Мамонтовыми, — Алексеевы были близки именно Третьяковым и Савве Мамонтову — рачителям, собирателям русского искусства. Поэтому и увлечение сценой не пресекалось, но поощрялось дома. Бабушка по матери — француженка-актриса. Мать Елизавета Васильевна — великолепная пианистка, ученица Рубинштейна, крестница И. И. Сосницкого. Отец Сергей Владимирович дружил с актерами, играл в домашних спектаклях. И воспитатели детей, подолгу жившие в этом шумном, богатом, гостеприимном доме, тоже были на редкость артистичны, увлеченно мастерили с детьми разные театральные чудеса. Желания, иногда капризы детей исполнялись незамедлительно: вспомним, как в «Моей жизни в искусстве» описывается увлечение спортом, велосипедами, пением и т. д. «Был период, когда наш дом переполнялся бутылочниками, потом немцами, теперь же является артистический период. В самом деле, разве не интересно видеть папаню среди артистов. Он будет чудесен со своими воспоминаниями о “Бойких барынях” и других отживших водевилях, которые так крепко засели у него в памяти», — пишет молодой Станиславский такому же молодому другу[[6]](#endnote-7).

Конечно, соблазнительно начинать разговор о сценическом пути Станиславского с первого его выступления в роли Зимы «не то трех-, не то четырехлетним ребенком».

Значит, было это в 1866 или в 1867 годах. Только что отменили крепостное право. Крестьяне, выбиваясь из сил, вносили выкуп за нищенские наделы. Иногда они бунтовали, тогда деревню пороли подряд, а зачинщиков бунта отправляли в каторгу. Помещики получили щедрое возмещение за землю, но, привычные к крепостному круговороту, начали неотвратимо разоряться. Все чаще в газетах появлялись объявления о продаже лесных угодий и целых имений — «Отрадных» и «Уютных» с их липовыми аллеями. И все чаще имения эти покупали энергичные нувориши, а крестьян обирали сметливые деревенские богатеи, которым Щедрин дал символические, но определенные реальностью фамилии Колупаевых и Разуваевых. {10} Наступает расцвет того общественного, социального, литературного движения, которое позднее было обозначено как «шестидесятничество». Время идет тревожное.

Барабанную дробь
Заглушают сигналы чугунки.
Гром позорных телег —
Громыхание первых платформ.

Крепостная Россия
Выходит
С короткой приструнки
На пустырь
И зовется
Россиею после реформ…
 (Б. Пастернак)

Так виделось время это позднее, в исторической перспективе.

Ленин писал о нем: «19‑е февраля 1861 года знаменует собой начало новой, буржуазной, России, выраставшей из крепостнической эпохи… 1861 год породил 1905. Крепостнический характер первой “великой” буржуазной реформы затруднил развитие, обрек крестьян на тысячи худших и горших мучений, но не изменил направление развития, не предотвратил буржуазной революции 1905 года…»[[7]](#endnote-8).

Но семья богатого московского предпринимателя Сергея Владимировича Алексеева не ощущала еще главных тревог и главных свершений времени. Жили широко, гостеприимно, память Станиславского на всю жизнь сохранит долгие балы и котильоны с замысловатыми фигурами.

Устраивали костюмированные балы, разыгрывали шарады. Очень модными в то время были так называемые «живые картины», роскошно обставленные. Перед восхищенными зрителями возникало морское дно, где восседал седовласый царь, окруженный дочерьми-русалочками, или зимний лес с ватным снегом, с ангелом, распростершим крылья над замерзающим ребенком в живописных лохмотьях. Персонажи были неподвижны и безмолвны. Дав зрителям рассмотреть объемную картину во всех подробностях, занавес медленно опускался. «Живые картины» были излюбленным видом самодеятельности в женских институтах, в гимназиях, в богатых домах. Отдало им дань и семейство Алексеевых: «Это было на даче в имении Любимовка, в тридцати верстах {11} от Москвы… Спектакль происходил в небольшом флигеле, стоявшем во дворе усадьбы. В арке полуразвалившегося домика была устроена маленькая сценка с занавесью из пледов. Как полагается, были поставлены живые картины “Четыре времени года”… На полу, укутанный в шубу, в меховой шапке на голове, с длинной, привязанной седой бородой и усами, постоянно всползавшими кверху, сидел я и не понимал, куда мне нужно смотреть и что мне нужно делать… Передо мной зажгли свечу, скрытую в хворосте, изображавшем костер, а в руки мне дали деревяшку, которую я, как будто, совал в огонь… Не успели открыть занавес на бис, как я с большим интересом и любопытством протянул руку с деревяшкой к огню. Мне казалось, что это было вполне естественное и логическое действие, в котором был смысл. Еще естественнее было то, что вата загорелась и вспыхнул пожар. Все всполошились и подняли крик. Меня схватили и унесли через двор в дом, в детскую, а я горько плакал»[[8]](#endnote-9).

Читая это прекрасное описание сценического дебюта в «Моей жизни в искусстве», хочется уже употребить такие выражения, как «чувство правды» и «осмысленность сценического действия», потому что ребенок сунул настоящее полено в пламя настоящей свечи, не понимая, почему это нужно делать «как будто», а не на самом деле. Смешно было бы видеть в этом поступке стремление к правде на сцене, тягу к осмысленному сценическому действию. Как раз слишком ранней зрелости, «вундеркиндства» не было у подростка Станиславского — его актерское искусство развивалось нормально, органично, по естественным возрастным законам. Нормально развивалось и само его тяготение к искусству: от детского увлечения цирком — к опере, к созданию своего кукольного театра. В «гимназическом» возрасте — любовь к Малому театру, разыгрывание дома отрывков из виденных балетов и опер и, наконец, дебют на любительской сцене, как водится, — в старинных водевилях.

Прекрасны воспоминания Константина Сергеевича о том, как торжественно готовилась большая семья к поездке в театр или в цирк, как долго причесывалась мать, как закладывали карету, как дети в белых перчатках следили из ложи за вольтижировкой цирковой наездницы и фуэте знаменитой балерины. В благодарной памяти Станиславского навсегда сохранились выступления {12} знаменитых певцов, гастроли Эрнесто Росси и, наконец, вернее, прежде всего, — спектакли Малого театра. Молодежь алексеевского дома не просто ходила в Малый театр, но «готовилась» к каждому спектаклю: читались пьесы, критические статьи о них. Затем требовательные зрители делились впечатлениями о спектакле, в котором были заняты блистательные актеры — от Самарина, который давно уже с роли Чацкого перешел на роль Фамусова, из стройного «любовника» превратился в «старика», до молодого Ленского, дебютировавшего в Малом театре в 1876 году, когда Станиславскому было тринадцать лет. Как и для всех москвичей, для гимназиста Алексеева символом, знаменем, святыней театра была (и осталась на всю жизнь) Ермолова. Как все москвичи, он высоко ценил Федотову и Медведеву, Шумского и Живокини[[9]](#endnote-10).

Представитель почтенной семьи Алексеевых был влюблен в театр, но никто, да и сам он, не ожидал, что театр станет делом его жизни, профессией.

Начал он так же, как начинают все любители: с ряженья на маскарадах, с одноактных пустяковых водевилей. «Пострадав за правду» во время своего первого выступления, четырнадцатилетний гимназист Алексеев снова вышел на сцену уже в 1877 году. Гимназист дебютировал сразу в двух водевилях: в «Чашке чаю» и в «Старом математике, или Ожидании кометы в уездном городе». Первый водевиль он выбрал сам, потому что видел в нем своего любимого актера Николая Игнатьевича Музиля[[10]](#endnote-11). Роль чиновника Стуколкина, сыгранная Музилем и облюбованная мальчиком Костей Алексеевым, принадлежит к числу характерных. Мелкий петербургский чиновник Стуколкин, случайно оказавшийся в доме некоего барона Обергейма, попадает в невероятные, типично водевильные перипетии: сначала баронесса, чтобы подразнить барона, выдает Стуколкина за своего поклонника князя; барон в свою очередь, чтобы проучить жену, инсценирует дуэль со Стуколкиным, и т. д. Причем все персонажи то угощают чаем друг друга, то приказывают подать чай себе, но выпить его не успевают, так как начинается очередная путаница.

Стуколкин, конечно, самое интересное лицо в водевиле (роль барона, сыгранная Станиславским в 1889 году, совершенно бесцветна): это петербургский чиновник, влюбленный в цирковую наездницу. Обстоятельства появления {13} его в доме Обергеймов вполне в Духе петербургской жизни (спасаясь от кредитора, Стуколкин прыгнул в пустую карету, надеясь тут же выпрыгнуть в противоположную дверцу, но карета тронулась, и Стуколкин очутился во дворе особняка, а затем — в его гостиной). Все путаницы, розыгрыши, инсценировки водевиля достаточно условны и традиционны, и все же брезжит в этой роли мелкого чиновника связь водевиля с той темой безденежья, займов, жизни в кредит, которая так постоянна в классической литературе и драматургии XIX века, в гоголевском Хлестакове, в тургеневском «Безденежье», в «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина. Вполне реален испуг бедного, приниженного человека, очутившегося в аристократическом обществе, его старания угодить барону и безмерность счастья, когда барон предлагает ему место управляющего.

Вряд ли гимназист Алексеев думал об этих социальных мотивах, выбирая роль. Но мотивы эти наверняка раскрывал блестящий «характерный» актер Музиль, которого так старательно копировал гимназист.

Во втором водевиле юный любитель изображал пожилого пройдоху-математика, который морочит голову обывателю уездного городка, запугивая его предстоящим столкновением земли с кометой, и мечтает жениться на его дочке. В финале математика разоблачают, он позорно бежит, а дочка тут же обручается с молодым поклонником-землемером.

Водевиль кончился. Никто не выказывал особенных восторгов, никто не говорил о рождении таланта. Режиссер мимоходом заметил гимназисту: «Ничего, все-таки очень мило».

Талант был еще скрыт от зрителей. Но способность к самоанализу, умение и стремление наблюдать себя со стороны, разбираться в причинах не только успеха и неуспеха, но данного сценического самочувствия появились и проявились сразу, с первым выходом на сцену.

В «Моей жизни в искусстве», почти через полвека, Станиславский вспоминал, как легко и приятно чувствовал себя на сцене в «Чашке чаю», так как «роль уже была сделана другим, а мне оставалось только повторять сделанное, слепо копируя оригинал», и как трудно было в «Математике», где «я не имел перед собой никаких образцов, и потому роль казалась мне пустой, прозрачной, ничем не наполненной»[[11]](#endnote-12).

{14} Это писалось в расцвете славы, в конце актерского пути. И совершенно неизбежной кажется «модернизация» ощущений мальчика, преувеличение его способности — наблюдать себя со стороны, которую приписывает подростку знаменитый актер.

Но обратимся к большой конторской книге, вероятно, взятой у отца, куда мальчик начал заносить свои заметки об игранных спектаклях, а затем и вклеивать рецензии о них. Впоследствии эти дневниковые заметки будут изданы под названием «Художественные записи» и послужат исследователям надежнейшим источником сведений о творчестве молодого Станиславского — актера и режиссера. Сначала записана курьезная оговорка: какая-то актриса вместо «собираемся умирать» сказала: «умираемся собирать». Потом первая запись — от 5 сентября 1877 года: «В роли математика играл холодно, вяло, бездарно, хоть и не был хуже других, но и ничем не выказал таланта. Публика говорила, что роль мне не удалась. В “Чашке чаю” имел успех, публика смеялась, но не мне, а Музилю, которого я копировал даже голосом»[[12]](#endnote-13).

Так редко судят о себе и сформировавшиеся актеры, а в четырнадцать лет, при первом выходе на сцену, когда не только смех и аплодисменты зрителей, но сам процесс грима, костюмировки, самый факт появления перед публикой кружат голову, — так, вероятно, не мог отнестись к себе никто другой. Потому-то Станиславский мог создать, вернее, открыть «систему», что его самочувствие на сцене было так же органично, естественно, нормально, как у каждого настоящего актера. Но проанализировать, выразить это свое состояние он мог несравненно глубже и точнее, чем все актеры, до него жившие.

После первого выхода на сцену мальчик начал играть часто и много, отдавая сцене гораздо больше времени, страсти, раздумий, чем это полагалось бы любителю, который естественно, как детскими болезнями, должен «переболеть» театром в юности и так же естественно отойти от него впоследствии. «Алексеевский кружок», состоявший главным образом из многочисленных братьев и сестер Алексеевых и их друзей, — и в шумном доме у Красных ворот и в подмосковном Любимовском театре ставит и ставит бесчисленные водевили. Многие служили практикой в изучении языка. Костя играет Лешего во французской сценке «Спящая фея» (1878). В старом водевиле «Зало для стрижки волос» (1880) он играет Видаля, {15} француза-парикмахера с Невского проспекта, который ломано изъясняется по-русски и блестяще на родном языке. Исполнители ролей разбитного француза и флегматичного клиента-немца должны были безукоризненно знать языки, а эту цель и преследовали устроители спектакля.

Началась веселая водевильная трансформация. До двадцати лет Станиславский успел переиграть и пожилого лакея Семеныча в «Капризнице», и педантичного немца Августа Карловича Фиша в «Аз и ферт», и молодого француза-повесу Коко, который прячется в сундук, чтобы проникнуть к любимой девушке, в «Много шума из пустяков», и циркового атлета Пурцлера в «Геркулесе», и разбитного студента Мегрио, выпивоху и шалопая, в «Тайне женщины», и пройдоху-цирюльника Лаверже в «Любовном зелье», и свирепого Милостивого государя, сокрушающего мебель и посуду в сценке «Суматоха в Щербаковском переулке», и т. д. и т. п.

Играет он не мудрствуя лукаво, не стараясь углубить легкие характеры героев водевилей, иногда изящных, иногда грубовато-фарсовых, но всегда заражаясь сам и заражая других искренним весельем и легкостью этих коротких сценок, которые игрались еще Щепкиным и Мартыновым. И в этой легкости, сочетающейся с пристальностью и свежестью житейских наблюдений, любитель Алексеев вслед за Щепкиным и Мартыновым оживляет и углубляет водевиль. Для него, как и для Белинского, этот жанр «относится к высшей драме, как эпиграмма относится к сатире; он не хохочет яростно над жизнью, но строит ей рожи, не бичует ее, а гримасничает над нею»[[13]](#endnote-14).

Немногие воспоминания современников и многие фотографии сохранили нам облик Станиславского в этих ролях: облик, неузнаваемо меняющийся от роли к роли. Самый процесс гримировки, возможность как бы примерить десятки разнообразнейших масок забавляли и увлекали молодого любителя. И за масками, за искусными и разнообразными гримами начинает проступать непохожесть одного человека на другого, разность наций, общественных положений, возрастов, характеров. Он ищет самые точные характерные приметы француза, немца, русского, японца, лакея, помещика, студента, чиновника, мещанина, генерала. Он выходит на сцену то ловким вором Ником, мастером переодевания и одурачивания {16} окружающих, то невозмутимым, сохраняющим спокойствие во всех невероятных водевильных перипетиях силачом Пурцлером, то элегантно бедным французским студентом, непринужденно помахивающим тонкой тросточкой. Он любит смеяться и смешить зрителей, но комизм его становится все более тонким. В роли Пурцлера это не стремление рассмешить, но «комизм серьезности» — силач невозмутим, туп, важен, работает своими гирями и штангами совершенно серьезно, и чем он сосредоточеннее, тем больше смеется публика — и над ним, и над директором пансиона, который ошеломлен поведением Пурцлера, принимаемого им за нового учителя.

Одному из самых последовательных и непримиримых противников Художественного театра в 20‑х годах, В. И. Блюму, довелось в молодости видеть Константина Сергеевича в «Геркулесе»:

«Водевильчик банальный, и исполнитель центральной роли обречен говорить (роль, богатая текстом) вялые и бледные пошлости, не дающие материала для игры.

Станиславский взял на себя эту роль. С дурацким текстом роли он расправился без тоски, без думы роковой — он его вымарал до последней реплики и сделал из Геркулеса здоровенного англичанина, не понимающего по-русски (вероятно, не по-русски, а по-немецки, так как действие происходит в немецком городке. — *Е. П*.). Он зарядил Геркулеса англосаксонской флегмой. Этот верзила обходился у него всего двумя словами: “yes” и “indeed”, и только под занавес разражался репликой на каком-то волапюке: “Снаменитый Херкулес… с’э моа!” Как сейчас вижу: с трудом “выжимает” сквозь свои лошадиные английские зубы и неприспособленные губы торжествующий Геркулес это “с’э моа”.

А какое разнообразие интонаций для “yes” и для “indeed”! Каждый раз новая интонация на огромном выразительном подтексте, поразительно пластично и доходчиво раскрывающая “внутренний мир” персонажа. Богатейшая мимика и неповторяющийся экспрессивный жест обыгрывают положения до отказа. Театрально фигура выросла до размеров, конечно, и не снившихся наивному автору водевиля. Было безумно смешно. Так смеялась, вероятно, только публика Аристофана»[[14]](#endnote-15).

А в Мегрио даже на фотографиях ощущается задор, легкость, элегантность позы, походки (посмотрите, как непринужденно подвыпивший студент расположился на {17} опрокинутом столе, как изящно и удобно положил он руку на ножку этого стола).

Увлекаясь легкостью водевиля, принимая условия этой игры, чувствуя и возможности и ограниченность самого жанра, Станиславский каждый раз подробно записывает свое самочувствие на сцене и отмечает — что удалось, что не удалось и почему не удалось. «В первой пьесе до мелочей копировал Музиля и имел успех… Во второй пьесе играл самостоятельно, и роль удавалась сравнительно недурно»[[15]](#endnote-16) — это о любительском спектакле на масленицу, 18 марта 1879 года, в доме родственников, где Станиславский играл сплетника Жилкина в комедии В. Крылова «Лакомый кусочек» и старого лакея Семеныча в одноактной пьеске «Капризница». Первая роль в большой трехактной пьесе была благодарнее, выигрышнее. А в «Капризнице» у него были три выхода-эпизода, суть которых заключалась в том, что каждый раз Семеныч, только что вернувшийся с вином из города (в имении готовятся к свадьбе «капризницы» — помещичьей дочки), появляется все более пьяным. В первом выходе Семеныч докладывает барину: «Везли из города мадеру мы десять бутылок, так одна, то есть, лопнула и потекла: ну, думаю, не пропадать же ей даром»; во втором докладывает барину о лопнувшей бутылке хереса, а в третьем о «дри-мадере», вызывая реплику хозяина: «Посмотрите, пожалуйста, на этого человека, на что он похож». На что Семеныч отвечает: «Я не виноват… посудина очень худая…»

Надо сказать, что в бойкой комедии о барышне, которая все время перечит жениху, самые конкретные и интересные роли именно слуги — Семеныч и ключница Марковна. Их речь — простонародная и в то же время уже по-городскому звучащая, их хлопоты по дому, заигрывания дворецкого, который уговаривает Марковну сшить ему новый галстук из занавески, — все это гораздо реальнее, чем основные персонажи и основной сюжет. Особенно Семеныч — горький пьяница и бездельник, который привычно прислушивается к барским разговорам, толкуя их по-своему, который, даже будучи очень пьян, все-таки «в дверях почтительно пропускает Софью» (авторская ремарка).

В 1858 году, в первом представлении пьесы, роль эту сыграл Мартынов. Вероятно, в его исполнении были явные отзвуки образов «Лакейской» Гоголя. Станиславский {18} же в 70‑х годах играет человека, увиденного им уже в свое время, вызывающего в памяти не только Гоголя, но жанровые картины передвижников. Это доказывает подробный анализ роли Семеныча в «Художественных записях».

Имея успех в роли Жилкина, Станиславский уже понимает цену этому чужому, музилевскому успеху и увлеченно ищет свои житейские детали для образа Семеныча, в котором чувствует себя свободным, в котором никого не копирует: «Я надел свой костюм Семеныча, состоящий из грязных дырявых сапог, серых брюк с заплатами, старого серого и слишком для меня короткого пальто; шея была повязана цветным платком бедного класса… Он [гример] надел на меня рыжий лохматый парик, приклеил рыжие солдатские, наперед торчащие усы, намазал красной краской нос, щеки и вообще все лицо. Я очень типично был загримирован пьяным отставным солдатом… Я вышел на сцену, руки в карман, вытянув губы и стараясь придать своей физиономии немного пьяный вид… Второе мое появление состояло в том, что я должен был доложить о приезде Ивана Ивановича Малеева. Я вышел.

“Иван Иванович приехал”.

При этих словах я мотнул головой, как делают это пьяные, неотесанные лакеи. Этот жест мне, по-видимому, удался, так как вызвал смех. Взошел Иван Иванович, его играл Ладыженский, и стал толковать насчет Анны-польки. Я же поспешно поднялся по винтовой лестнице, сильно изгибаясь, в гримерскую, чтобы сделать свою рожу еще пьянее, так как Семеныч выпил еще одну бутылку»[[16]](#endnote-17).

И снова, и снова записывает он: какую роль играл самостоятельно, в каком водевиле подражал уже виденному.

Так относился молодой актер к немудрящим ролям, которые играли до него десятки любителей. Играли легко, не задумываясь над своими Семенычами и Стуколкиными. Копировали любимых актеров — благо почти каждый спектакль Малого театра сопровождался водевилем, в котором были заняты прекрасные «простаки», «комики», «характерные» — высокие профессионалы, актеры большого опыта, наблюдательности и умения наблюдаемое претворить на сцене. Так играл и Станиславский многие свои роли. Он не ушел от подражания сразу. Оно возникало и в зрелые годы — и тогда актер, поддавшись {19} соблазну на сцене, был беспощаден к себе в анализе роли, в записях после спектакля. Но все глубже понимал он завет русской сценической традиции «брать образцы из жизни» — недаром эту фразу Щепкина всегда считал основой «искусства переживания».

Традицию профессионалов продолжал молодой любитель — все более уверенно, зрело и свободно. Потому-то он так выделялся среди других сверстников-любителей, потому его выхода ждали зрители, его упоминали в печати, его в водевилях приезжали смотреть прославленные актеры. По многу лет играл он любимые роли, такие, как Мегрио в «Тайне женщины» или Лаверже в «Любовном зелье», не заштамповывая их, не повторяя удачное, найденное однажды, а все больше углубляя образы, находя в них неожиданное, меняя не только грим, но и самый характер персонажа. Б. В. Алперс великолепно проанализировал изменение образа Лаверже на протяжении десяти лет, сравнив фотографии Станиславского в этой любимой его роли 1882 и 1892 годов[[17]](#endnote-18).

На первой фотографии — оперный красавчик с коком, с модной бородкой, чуть ли не во фраке, в коротких брюках до колен, в шелковых чулках, красиво обтягивающих стройные ноги. То ли лакей из богатого дома, то ли «красавец баритон», образ которого так привлекал Станиславского в молодые годы. А на второй фотографии — коренастый широколицый малый, настоящий деревенский цирюльник в безвкусно-щегольском жилете и мешковатой куртке, нежно прижимающий к груди бутылку с любовным зельем, то есть с шампанским.

После революции, репетируя со своими учениками классического «Льва Гурыча», Станиславский говорил им о вечной демократичности водевиля, о жизненности и простоте его. Он подчеркивал особенность, самостоятельность этого жанра: «Водевиль — это совершенно своеобразный мир, населенный существами, которых не встретишь ни в драме, ни в комедии, ни в трагедии». И в то же время подчеркивал связь этого жанра с общим, главным руслом искусства: «Принято думать, что водевиль — это какая-то особенная, как говорят, “условность” и поэтому, ставя водевиль, можно все делать шиворот-навыворот, не считаться с законами логики и психологии… Мир водевиля — это совершенно реальный мир, но необыкновенные происшествия случаются в нем на каждом шагу. Жизнь в водевиле течет по всем законам {20} логики и психологии, но ее беспрестанно прерывают неожиданности всякого рода. Персонажи водевиля очень жизненны и просты. Ни в косм случае не надо их считать, как это принято, какими-то “странными” людьми. Наоборот, это самые обыкновенные люди. Их особенность — это то, что они абсолютно во все верят… Это скромный, незатейливый по сюжету и персонажам жанр, но зато “с душой и теплотой”»[[18]](#endnote-19).

Эту «неожиданность», наивность и в то же время логичность водевиля, искренность поступков простодушных его героев, его легкость, музыкальность, ритм раскрывал Станиславский участникам «Льва Гурыча», все время возвращаясь к своей молодости, к любимым ролям (он говорил впоследствии, что именно Лаверже и есть «самая любимая» его роль). Н. М. Горчаков писал: «С непостижимой легкостью и быстротой превращаясь на наших глазах в цирюльника Лаверже… пропел:

Постричь, побрить, поговорить,
Стихи красоткам сочинить!
Меня искусней не открыть!

Дважды он повторил этот куплет к полному изумлению всех присутствующих. При этом он делал уморительные “глазки” нашим хористкам- “пулярдкам”, становился на цыпочки и грациозно жестикулировал с воображаемыми парикмахерскими щипцами»[[19]](#endnote-20).

От подобной работы над водевилем был естествен переход к классической комедии, которую все больше начинает играть Станиславский в предмхатовские годы, к таким прославленным его современным комедийным ролям, как Фрезе в «Баловне» и Дорси в «Гувернере». Но это много позднее. Сейчас, в Алексеевском кружке, гимназист и студент Лазаревского института всей душой отдается веселой и не такой уж легкой школе водевиля. И не только водевиля.

«В конце 60‑х годов заплясали под музыку Оффенбаха все актеры. В Москве даже старик Садовский канканировал в оперетке», — вспоминал известный литератор П. П. Гнедич начало увлечения России новым жанром[[20]](#endnote-21).

Шестидесятые — восьмидесятые годы — время увлечения России опереттой, выросшей из водевиля, ему очень близкой и в то же время отличающейся от него.

А. Н. Островский отлично понимал возможности жанра оперетты, закономерность появления и триумфа {21} Оффенбаха во Франции: «Постановка “Прекрасной Елены” в Петербурге на театре дешевом, предназначенном для людей простых и небогатых, кроме вреда, ничего принести театру не может. Оперетки Оффенбаха в настоящее время очень ценны во Франции, как все то, что таким или другим образом колеблет трон Второй империи; они привлекательны, во-первых, нескромностью сюжета и соблазнительностью положений; во-вторых, шутовским пародированием и осмеянием авторитетов власти и католической церкви под прикрытием античного костюма». И тут же Островский высказывает опасения по поводу судьбы этого жанра в России: «Все пикантное требует непременно постепенного усиления приемов — иначе оно перестает действовать. Публики представлением “Прекрасной Елены” привлечено было много, но как удержать эту публику? Эта публика уже не станет смотреть пьес, в которых нет оффенбаховских эффектов; чтобы удержать ее, надобно даже и их усилить. А усиливание оффенбаховских пряностей едва ли возможно…»[[21]](#endnote-22).

Опасения Островского во многом оправдались. Завоевывая многие русские сцены, не только провинциальные, но и столичные, оперетта зачастую вместе с темою социальной теряет свою легкость, «брио», изящество, — она тяжелеет, становится сомнительно скабрезной, откровенно рассчитанной на потребу той части зрительного зала, которая приравнивает театр к ресторану.

До этого никогда не опускаются лучшие актеры оперетты, а к таким принадлежал и кумир молодого Станиславского — Александр Давыдов, обладатель небольшого, но прелестного голоса, актер безукоризненного вкуса, редкой мягкости.

Мы зачастую проходим мимо увлечения Станиславского театром Лентовского, «очаровательным уродцем» Живокини, популярнейшим Родоном, искусством Варламова, теми же Давыдовым или опереточным певцом Черновым, и в памяти остаются лишь самые «возвышенные» актеры — Ермолова, Сальвини… Но было же это в его жизни и прошло через нее — недаром так красочно описывает он «Эрмитаж» Лентовского в «Моей жизни в искусстве», недаром всю жизнь помнятся ему — при его плохой памяти — немудрящие куплеты водевильных студентов и цирюльников.

Увлечение, вроде бы скоропреходящее, которого мог и постыдиться серьезный актер, осталось у Станиславского {22} на всю жизнь. Создатель Художественного театра с его строгим благородством, театра, где был запрещен вход зрителей в зал после начала действия и даже выход актеров на аплодисменты после картин, — с наслаждением вспоминал «Эрмитаж», фейерверки, золотых рыбок в фонтанах, неторопливо гуляющую разряженную публику, живописнейшего Лентовского, который появлялся в своей щегольской поддевке во всех уголках сада и театра, раскланивался со знакомыми, распоряжался, приказывал удалить расшумевшихся, а то и подвыпивших купчиков.

Этот радостный театр-гулянье, театр — откровенное, яркое зрелище стоит у истоков позднейших увлечений Станиславского идеей импровизационного театра, новой комедии дель арте, деятельнейшего участия его в «капустниках» Художественного театра, где перед зрителями, сидевшими за ресторанными столиками, он изображал то директора цирка, то клоуна. «Капустники», водевиль, оперетта вовсе не противоречили «театру-кафедре», но были необходимы этому театру.

Ощущение радости, доброго смеха передавал Станиславский тончайшим чеховским актерам МХТ, Сулержицкому, молодым студийцам, Евгению Вахтангову, Михаилу Чехову, Константину Марджанову.

«У меня — une profession manquée. Мне бы надо быть опереточным актером», — говорил он уже в зрелые годы, после чеховских ролей, после «Штокмана»[[22]](#endnote-23). Для Станиславского актер — вовсе не торжественный служитель муз, не терпящих суеты, но земной человек, ощущающий радость жизни и заражающий этой радостью зрителей. Это увлекает его в водевиле и в оперетте. Он сам пишет новый текст к оперетке «Жавотта» (1883) и с удовольствием играет глупейшую роль мошенника Ника, который дурачит и напарника-вора и владетельного графа, и появляется то в живописных высоких сапогах и колете, то в костюме нотариуса. С товарищем по кружку Федей Кашкадамовым он увлеченно пишет оперетку «Всяк сверчок знай свой шесток» (1883) — Кашкадамов сочиняет музыку, Алексеев — либретто. В оперетке этой — испанская таверна, разорившийся граф, ловкий почтарь Лоренцо, который поет длинные куплеты и вовсю дурачит графа. Играя Лоренцо, он копировал Давыдова.

Его пленяет экзотичность, «японщина» оперетки Сюлливана «Микадо» (1887), и молодые Алексеевы не только {23} облачаются в шелковые кимоно нежнейших оттенков, не только проходят сложную науку обращения с веером и разучивают трудные, почти оперные вокальные партии — они стараются освоить чужой ритм жизни, непривычную пластику, манеры, походку. В достаточно условных предлагаемых обстоятельствах опереточной Японии они стараются жить, «претвориться» в японцев; по самокритичному признанию Константина Сергеевича, ему самому это удавалось хуже всех, хотя зрители и даже пресса утверждали обратное.

В некоторых его опереточных ролях сильно сказывалось стремление к тому успеху, соблазны которого не были ему чужды в молодости — к успеху «красавца-баритона», благородного Сен-Бри, этакого слащавого героя в пышном средневековом или «возрожденческом» костюме. Его атаман разбойников в «Графине де ля Фронтьер» (1884) недалеко ушел, вернее — никуда не ушел от парикмахерски красивого опереточного или оперного премьера. Подкрученные модные усики, широкий плащ, шляпа с пером; в сцене встречи с графиней — традиционный маскарадный костюм «маркиза»: белый парик, белый вышитый камзол, короткие панталоны…

И в «Красном солнышке» («Маскотте») пастух Пипо — Станиславский был достаточно стандартный пейзанин: в сандалиях, коротких штанишках, с теми же модными усиками и пастушьим посохом в руках. «Стыдно теперь смотреть на свою фотографию в этой роли. Все пошлое, что есть в конфетной или парикмахерской красоте, взято было для грима. Закрученные усики, завитые волосы, обтянутые ноги. И это для простого, близкого к природе пастуха! До какого абсурда доходит актер, когда он пользуется театром для самопоказывания! На этот раз я увлекался оперными жестами и мертвым, отжившим шаблоном. Пел я, конечно, по-любительски»[[23]](#endnote-24). В этом суждении о роли нет даже юмора, согревшего непосредственную запись юноши после роли Атамана. Безобидный в общем-то Пипо осуждается старым Станиславским, может быть, даже с излишней строгостью, потому что он вспоминает те штампы, с которыми боролся потом всю жизнь.

Но «тенор» не так уж часто появлялся в оперетте: Флоридора («Нитуш» Эрве, 1884) тоже можно было сыграть опереточным премьером, непринужденно распевающим куплеты и меняющим отлично сшитую сутану {24} на отлично сшитый фрак. Но, судя по фотографиям, его Флоридор — добродетельный монастырский органист, толстогубый увалень со смешными длинными волосами, в каком-то неуклюжем подряснике, контрастировал с Флоридором — опереточным композитором, поклонником примадонны, завсегдатаем кулис и закулисья. А в «Лили» Эрве штампы окончательно уходят, сменяясь легкой, но точной характерностью, соответствующей этой изящной — скорее комедии, чем оперетте, в которой было «очень немного действующих лиц и много музыкальных и драматических достоинств».

Эта оперетта только что была поставлена в Париже, где в роли Лили выступила Анна Жюдик, «звезда» оперетты 80‑х годов, умевшая в легкомысленных опереточных сюжетах и даже в двусмысленных ситуациях быть простой, естественно-пленительной[[24]](#endnote-25).

В парижском спектакле «Лили» Жюдик затмевала всех других исполнителей, лишь «подыгрывавших» ей. В любительском московском спектакле «звездой» была Зинаида Сергеевна, старшая из сестер Алексеевых, брат же ее имел, по его словам, «приличный успех».

Однако рецензии на спектакль решительно подчеркивают первенство в нем именно Константина Сергеевича[[25]](#endnote-26).

В трех действиях, отделенных друг от друга многими годами, Станиславский играл как бы три возраста человеческой жизни, воплощенные в одном человеке. Первый акт — простодушный безусый солдат-трубач, в блестящем мундире, в кепи, поглощенный поисками своей потерянной трубы. В поисках этой трубы он попал в сад богача, и в него тут же влюбилась хозяйская дочка, Лили, уверенная, что он пробрался в сад на свидание с нею. Традиционная путаница в разговорах с Лили и ее отцом — Пленшар говорит о трубе, а они уверены, что говорит он о Лили… Второй акт — гостиная Лили, замужней дамы. Появляется племянник ее мужа. Племянник оказывается Пленшаром. Статный офицер, бравый вояка с лихо закрученными усами. Легкий флирт, воспоминания молодости, грустное сознание, что молодость уже прошла. В третьем акте старушка Лили упорно не хочет выдать внучку, тоже Лили, за юношу, которого та любит Дед юноши является, чтобы уговорить упрямую старуху. Это тот же Пленшар, разбитый подагрой отставной генерал. Дуэт старушки в кружевной наколке и старого {25} поклонника, тяжело опирающегося на трость, с седой эспаньолкой и орденами на груди. Воспоминания о Лили — девушке и супруге барона, о Пленшаре — трубаче и офицере. В финале старики благословляют молодых. Эта роль не уводила Станиславского от настоящего его пути, но приводила к нему. Он сам говорил о «новом подходе к роли: от характерности», и, как бы оправдывая свой успех, замечал: «Пусть характерность, которую я тогда искал, была внешняя. Но ведь иногда от внешнего можно прийти к внутреннему»[[26]](#endnote-27). Характерность этой роли была точной, резкой, и глубины ее не надо преувеличивать. Потому так и удался юноше старик Пленшар, что ему легче было сыграть дряхлого старика, чем перевоплотиться в своего сверстника. Но в этой внешней, виртуозно найденной характерности была уже попытка найти характер — единый и неповторимый, целиком в то же время совпадающий с жанром пьесы.

Так, преодолевая соблазны легкого успеха, проходя через искусы опереточных штампов, шел актер-любитель к профессионализму, к овладению жанром водевиля и оперетты и к тому, чтобы неизбежно расширить границы этих сценических жанров.

Возвращаясь впоследствии к своей молодости, Станиславский писал о том, как он к прежним драматическим штампам прибавил еще новые, оперные и опереточные, и в то же время подчеркивал: «Оперетка, водевиль — хорошая школа для артистов. Старики, наши предшественники, недаром начинали с них свою карьеру… Голос, дикция, жест, движения, легкий ритм, бодрый темп, искреннее веселье — необходимы в легком жанре. Мало того — нужно изящество и шик, которые дают произведению пикантность… Преимущество этого жанра еще в том, что он, требуя большой внешней техники и тем вырабатывая ее, не перегружает и не насилует души сильными и сложными чувствами, не задает непосильных для молодых актеров внутренних творческих задач»[[27]](#endnote-28).

Играя оперетки и водевили во множестве, он и не ставил перед собой «непосильных творческих задач», — его задачи были посильными, именно теми, которые можно и нужно было осуществить в водевиле. Молодой Станиславский проходил ту же школу, которую прошли Щепкин, Садовские, Мартынов, и проходил ее так же, вливая легкое и непритязательное искусство водевиля в большое русло актерской русской школы, принимающей {26} все течения и направления, если они согреты любовью к человеку и вниманием к жизни его. В легкой характерности водевилей и оперетт скрывались зачатки характеров, в наивности этих персонажей были основы «веры в предлагаемые обстоятельства». Потому так легко и сумел Константин Сергеевич перейти от своих водевильных ролей к ролям «высокой», классической комедии, что основы его подхода к роли всегда были едины. Уже в Алексеевском кружке он играл не только Пурцлера и пастуха Пипо, но и мольеровского Панкраса, гоголевских Подколесина и Ихарева, а позднее к ним прибавился Сотанвиль из «Жоржа Дандена», шекспировские Мальволио и Бенедикт.

Роли эти не были отделены от водевилей каким-то временным промежутком, Мольер был поставлен Алексеевским кружком между водевилями «Слабая струна» и «Любовное зелье». Никто не думает о новом этапе в жизни кружка, о том, что играют они не водевили, а Мольера. Увидели утренник Малого театра — решили поставить эту пьесу у себя: «Колоссальное, потрясающее впечатление произвела на нас с Костей пьеса Мольера “Хоть тресни, а женись” в стихотворном переводе Ленского. Участвовали ученики Самарина — Тархов, Булдин, которые играли роли обоих философов, Глама-Мещерская — Доримену. Мы бредили этой пьесой. Каково же было мое удивление, когда однажды Костя вдруг начал декламировать целые тирады из роли философа Панкраса. Я остолбенел. Костя стал уверять, что он это запомнил. Оказалось, что он добыл пьесу и чуть не всю выучил наизусть…»[[28]](#endnote-29). Вероятно, Костю привлекло именно фарсовое начало ранней мольеровской пьесы, яркость и буффонада ее, образность сцены Панкраса: чванный и в то же время рассеянный педант говорит, не слушая собеседника, вообще не замечая, есть ли у него собеседник:

А я и был, и есмь всегда умнее вас,
Я, доктор всех наук, ученейший Панкрас!
 Философ, литератор,
 И критик, и оратор,
 Известный знаньем и умом
 И отличившийся во всем…

Кончается эпизод тем, что рассерженный Сганарель бьет Панкраса.

Отзывов прессы об этом спектакле не было. Исполнитель же записал о себе после спектакля: «Панкраса {27} играл плохо. Старался копировать Булдина, ученика Консерватории, но ничего из этого не вышло. Костюм носил сносно, гримом напоминал Петра I. Крику было много»[[29]](#endnote-30). Тогда, в 1882 году, он отдавался радости воплощения буффонады, вовсе не предполагая бороться с тем «мольеровским мундиром», со штампами исполнения «Мольера вообще», которые сковывали его впоследствии в «Жорже Дандене».

Панкраса он играл в девятнадцать лет, Сотанвиля из «Жоржа Дандена» сыграл в 1888 году, через шесть лет, будучи уже несравненно опытнее. За эти годы он видел многие мольеровские спектакли и в Москве и во Франции, куда неоднократно ездил и по делам своей фабрики, и просто посмотреть премьеры, выставки, познакомиться с жизнью «столицы мира».

Поэтому Сотанвиля было вначале так легко репетировать: «С первой репетиции я уже знал все. Недаром же я насмотрелся в свое время Мольера на французских сценах. Постановки “Дандена”, правда, я никогда не видел в театре, но что за беда! Передо мной был Мольер “вообще”, — и этого было более чем достаточно для меня, завзятого копировальщика. На первых репетициях я уже копировал вовсю известные мне мольеровские штучки и чувствовал себя как дома. “Насмотрелись вы в Париже! — ухмыляясь, сказал мне Федотов. — Как по нотам!”»[[30]](#endnote-31).

Станиславский репетировал эту роль не один, а с режиссером-профессионалом, А. Ф. Федотовым. Талантливый актер и умный режиссер, он играл в провинциальных и столичных театрах «характерные» роли Звездинцева, Загорецкого, Гарпагона, преподавал сценическое искусство, режиссировал — в том числе в Обществе искусства и литературы в 80‑х годах. Федотов осмеял «завзятого копировальщика» и тут же пленил его своим показом Сотанвиля: «Федотов играл фабулу пьесы, но фабула неразрывно связана с психологией, психология — с образом, с поэтом. Комизм произведения, сатира — сами собой вскрываются, если отнестись к происходящему с большой верой, серьезно. Вот этот серьез был у Федотова чрезвычайно силен… Кроме того, Федотов до тонкости изучил французский театр, что делало его игру законченной, отточенной, изящной, легкой. Федотов сыграет — и все ясно. Сама собой обнажается органическая природа ролей во всей их красоте»[[31]](#endnote-32).

{28} Молодому любителю дается совершенный образец, объединяющий лучшее в русской и французской актерской школе, чрезвычайно близкий ученику по методу работы, по тому «серьезу» в комедийной роли, который так чувствовался всегда самим Станиславским. Но он возвращается в сферу реального искусства, возвращается к щепкинскому «всегда имей в виду натуру; влазь, так сказать, в кожу действующего лица…».

Станиславский долго не мог освободиться от обаяния Федотова, и в то же время создавал своего Сотанвиля, создавал медленно, незаметно для самого себя, так что, когда образ родился, он показался ему «даром от Аполлона»: «Одна черта в гриме, придавшая какое-то живое комическое выражение лицу, — и сразу что-то где-то во мне точно перевернулось. Что было неясно, стало ясным; что было без почвы, получило ее; чему я не верил — теперь поверил. Кто объяснит этот непонятный, чудодейственный творческий сдвиг! Что-то внутри назревало, наливалось, как в почке, наконец — созрело… Это был момент великой радости, искупающий все прежние муки творчества… Как хорошо быть артистом в эти моменты и как редки эти моменты у артистов!»[[32]](#endnote-33).

Отойдя от «мольеровского мундира», преодолев обаяние федотовского образа, он сам создал «настоящее мольеровское лицо», как сказал о нем один из зрителей. О «лице» Сотанвиля, о человечески-неповторимом облике его писали и другие свидетели: «В мольеровской комедии молодой актер поражал всех яркостью мастерски сыгранного образа. Сотанвиль, поданный художественно-гротесково, замечательно свободное обращение глупого фата с тростью и шляпой, напыщенность индейского петуха в минуты гнева, сменявшаяся жеманной учтивостью при репликах, обращенных к дочери и ее любовнику, — все это не было похоже на обыкновенный театр. Фигура была подана исключительно остро и тонко»[[33]](#endnote-34). На известной, чаще всего воспроизводимой фотографии этой роли Константин Сергеевич изображен надменным, чванливо-важным: закрученные усы, треуголка, богатый камзол, голова вскинута, выхоленная рука опирается на вычурную трость. Образ ярок, закончен, но, пожалуй, по этой фотографии мы не поймем, в чем же здесь было «свое», идущее от Станиславского.

Есть и другая фотография, менее известная. Финал третьего акта. Данден уличает жену в неверности, а жена {29} набрасывается на него с бранью, и он же остается виноват. Ночная улица. Господин Сотанвиль выскочил на вопли дочери и зятя. Ночной колпак сбился на сторону, панталоны с зубчиками — такие, какие носили девочки в XIX веке, — нелепо торчат из-под ночной рубашки. Обношенные ночные туфли наспех надеты на старческие ноги. В руке фонарь. Взгляд испуганно-внимательный, очень живой, человеческий. Что-то донкихотское есть в образе испуганного человека, вдруг представшего в домашнем своем виде, без пышного парика и шитого камзола. И, вероятно, такая внешность особенно контрастировала с надменностью Сотанвиля в этой сцене, подчеркивая ее комизм. Искренне возмущаясь плебейством зятя, Сотанвиль заставлял его просить прощения у дочери, а заодно и у себя. Здесь есть «натура» и «общество прошедшей жизни», которые завещал наблюдать Щепкин; есть точность характера глупого, напыщенного дворянина, который не может простить Дандену его крестьянского происхождения, есть исконная ненависть дворянина к плебею, неколебимая, наивная уверенность в правоте и чистоте своей дочери, потому что она его дочь.

Федотов для Станиславского стоял в ряду лучших русских исполнителей мольеровской роли. И сам он с ролью Сотанвиля вошел в шеренгу «русских мольеристов», продолжив великую щепкинскую традицию.

Когда в 1897 году известный французский критик Люсьен Бенар упрекнул Станиславского в забвении шекспировской традиции в роли Отелло, Станиславский в ответном письме резко отверг не только традиции Шекспира, но заодно и традиции Мольера: «Я только что был весною в Париже и смотрел в Comédie “Скупого” и “Мизантропа”. Знаете, к какому заключению я пришел? Самые большие враги Мольера — это артисты Comédie». Дальше он выстраивает в один ряд Коклена-старшего, Коклена-младшего, Лелуара, Фебюра, вообще всех французских исполнителей Мольера, ставя им в образец А. П. Ленского — Тартюфа, который «не играл по традициям, а создавал роль и был интересен»[[34]](#endnote-35).

Позднее, в 1926 году, Станиславский точно сформулирует ту традицию-подражание, которую он назовет «мольеровским мундиром» и которую опровергали все большие актеры России, великолепно знавшие знаменитое {30} пушкинское определение однозначности Мольера («у Мольера скупой скуп — и только»), но как бы шекспиризировавшие Мольера сливавшие образы старинной комедии с эстетикой XIX века в ее стремлении к «образцам из жизни».

Сотанвиль Станиславского органически включается в щепкинскую традицию исполнения мольеровских ролей как характеров живых, нужных современности в ее борьбе с невежеством и хамством, сословной спесью и лицемерием. Так играла Мольера волковская труппа, так играли его Иван Дмитревский с Аграфеной Мусиной-Пушкиной, Щепкин и Сосницкий, Самарин и Самойлов, Пров Садовский и Ленский. В этой великолепной, живой традиции XIX века — исполнение Станиславским первых его мольеровских ролей.

И в шекспировских комедиях Станиславский играл два раза, но если обе мольеровские роли были у него разделены большим временным промежутком, то Бенедикта в «Много шума из ничего» и Мальволио из «Двенадцатой ночи» он сыграл в одном и том же 1897 году, будучи актером, которого критика ставит рядом с лучшими актерами Малого театра и даже выше лучших актеров Малого театра.

В «Много шума из ничего» опять резко расходятся оценки зрителей, прессы — и самого исполнителя. Обычно актеры преувеличивают успех и значение своей роли, а рецензии и зрительские отзывы бывают гораздо более объективны и строги. У Станиславского часто бывало наоборот. Так и в Бенедикте. Пресса писала: «Центром, главным действующим лицом выступает молодой падуанец Бенедикт, концентрирующий на себе весь интерес благодаря глубоко продуманному исполнению г. Станиславского. Некоторые места в роли были поразительны; монолог в конце второго действия, когда Бенедикт меняет свое воззрение на любовь и супружество, был прямо шедевром и один сам по себе может служить ярким образцом выдающегося таланта»[[35]](#endnote-36). Отзывы эти тем более многозначительны, что Бенедикт был одной из лучших ролей Ленского, а знаменитая его «пауза второго акта», где Бенедикт раздумывает о любви Беатриче, покоряла всех зрителей, в том числе и молодого Станиславского. Сам же Константин Сергеевич вроде бы относился к роли как к проходной, писал, что взялся-то он за эту комедию только потому, что «обжегся» {31} на «Отелло», и сам-то он понравился в роли Бенедикта лишь снисходительным гимназисткам.

Но в то же время, даже если оставить в стороне отзывы прессы и воспоминания зрителей, если только взглянуть на фотографии Бенедикта с Лилиной — Беатриче или Бенедикта, который сидит на парапете, вытянув длинные ноги, и радостно, громко хохочет, — становится ясно, что это не подражание Ленскому, не очередной «тенор», который действительно мог понравиться «лишь милым гимназисткам», но четкий сценический характер, самостоятельный и цельный.

По-видимому, в том же русле шло и исполнение Станиславским роли Мальволио из «Двенадцатой ночи»: Станиславский и здесь пошел от жизненной, человеческой основы характера спесивого дворецкого, раскрыл многозначность его. Оценивая «Двенадцатую ночь» в постановке Станиславского, С. Васильев говорит о тождественном впечатлении этого спектакля с недавно виденным спектаклем мейнингенцев, о том, что и у прославленных европейских актеров и у московских любителей «получился аккорд».

В этом «аккорде» он выделяет прежде всего самого Станиславского: «необыкновенно верно был уловлен общий тон комедии. Мальволио, составляющего как бы связующее звено между бытовой и романтической половинами пьесы, играет г‑н Станиславский. Он удивительно забавен»[[36]](#endnote-37).

Гораздо позднее Константин Сергеевич определил для себя «главный грех» актеров-любителей: «Отличительная черта любительщины, что они играют отдельные штучки, отдельные штришки характерности, а не характерную краску всего душевного склада и происходящей от нее физической характерной привычки (палец Штокмана от его душевной характерности)»[[37]](#endnote-38).

Он сам прошел всю школу любительства, сам начал как способный актер-любитель с накопления, собирания характерных черточек, бытовых примет, необычных интонаций, но от этого он пришел к тому, без чего немыслим подлинный актер, — к созданию именно цельных, крупных, определенных характеров, основная «душевная характерность» которых определяет детали, облик, мелочи поведения. К этому шел он через школу водевиля и оперетки, через классические пьесы, в трактовке которых разрушал штампы, «снимал мундир» {33} и снова ставил Шекспира и Мольера лицом к лицу с жизнью, возвращая к ней многими поколениями актеров игранные, традиционные сценические образы. К такому живому, цельному, единому характеру приходит он в лучших своих водевильных ролях. Такие характеры — его Сотанвиль и Бенедикт. И еще более категорично и последовательно сталкивается он с этой «проблемой живого человека», как сказали бы мы сегодня, в современных своих ролях, игранных уже главным образом на сцене Общества искусства и литературы.

## Действие происходит в наши дни…

Алексеевский кружок ставил чаще всего старые водевили Федотова, Григорьева, Ленского, переложения неведомых пьес с французского или с немецкого. Действие их, иногда пронизанное конкретными приметами быта, все же происходило в особом водевильном государстве, в особые идиллические времена, когда жизнь людей составляли смешные недоразумения, невероятные события и совпадения, всегда распутываемые к общему удовольствию и завершаемые безоблачно-благополучно. «Особость» мира водевиля и оперетты была и прелестью и слабостью жанра. Познав возможности водевиля, большие актеры всегда выходили из милого, но тесного круга «Львов Гурычей» и «Заколдованных яичниц» к Гоголю и Островскому, с улыбкой оглядываясь на оставшихся далеко позади добродушных булочников, мелких актеров, провинциальных фатов, ловких девиц, удачливых и неудачливых женихов.

Этот естественный процесс расширения репертуара начался уже в Алексеевском кружке. Правда, выбор пьес не отличался ни оригинальностью, ни каким-либо «направлением». Играли главным образом традиционные для любителей, очень близкие водевилям, но, пожалуй, более беззубые и ремесленные «комедии-шутки» Виктора Крылова, или подражания французским салонным пьесам, где все действие заключалось в том, что муж ревнует жену или жена стремится вернуть любовь мужа, возбуждая его ревность. В ремарках к этим пьесам непременно указывалось: «действие происходит в наши дни», но от «наших дней» были только модные прически {34} да костюмы. Самые сюжеты были «вечными», действие могло быть перенесено в любой век. Кроме поверхностной, легкой внешней характерности, ничего не требовалось от исполнителей; пытаясь углубить свои роли, они могли только подчеркнуть их легковесность.

На фотографиях в ролях Нилова («Несчастье особого рода», переделка В. Пеньковского, 1883) или Ботова (из «Шалости» В. Крылова, 1884) Станиславский предстает прекрасно и модно одетым господином с эффектной темной бородкой.

Нилов, супруга которого возбуждает его ревность, сделав вид, что влюблена в другого, — доктор по профессии, но что характерно для него, кроме хороших манер да некоторой замкнутости, в которой упрекает его жена? В пьесе нет ни характера, ни времени, ни страны (не случайно пьеса эта является «переделкой», видимо, с французского); есть лишь легкий профессиональный диалог, избитые сцены ревности и объяснений.

Как оживить пустейшую роль Ботова, влюбленного в светскую девицу, которая, чтобы поддразнить его, выдает престарелого дядюшку за своего мужа? Действие происходило в Италии, поэтому актер снабдил своего красавца-героя эффектным загаром, широкополой шляпой, изящно-небрежным костюмом (художник).

И в этих ролях он копирует любимых актеров, уже не Музиля или Чернова, но Ленского, переигравшего не один десяток этих салонно-современных персонажей. «Безбожно копировал Ленского в роли Ботова, обрадовавшись роли jeune premier». «В “Несчастье особого рода” копировал Ленского настолько удачно, что был до пяти раз вызван среди действия. Пластика очень напоминала Ленского. Играл роль драматично и делал это умышленно, чтоб испробовать силы в этом направлении»[[38]](#endnote-39). В этих записях нет того анализа роли и своей игры, стремления осмыслить сценическое самочувствие, что так характерно для записей Станиславского, относящихся не только к классическим, но даже и к водевильным ролям. Исполнитель знает цену и самим ролям и своему успеху в них — он без всяких угрызений совести констатирует свое подражание Ленскому, пробует «драматические оттенки» — и не больше. Он много переиграл таких ролей. Это и ресторанный завсегдатай барон Ретцель в «романсе» К. Тарновского «Когда б {35} он знал» (1890), и благородный, но совершенно бесцветный Дарский в «Деле Плеянова», полудетективной пьесе Крылова (1887), и персонаж из ранней пьесы Немировича-Данченко «Счастливец» («очень красивый молодой человек лет тридцати двух. В лице, в движениях много пылкости и поэзии… Одет по моде» — вот и все, что автор считает нужным, да вообще все, что он может сказать о Богучарове, которого любит законная жена, любовница и молоденькая девушка), и моряк Краснокутский в «Горящих письмах» Гнедича (1889) (хотя в последней пьесе Станиславский-режиссер тщательно и любовно искал обстановку, мизансцены, детали реальной жизни 80‑х годов).

Он не только подражал Ленскому во многих ролях jeune premier’а. Он играл в множестве современных ролей, относящихся к числу характерных. Еще в шестнадцать лет в пьесе В. Крылова «Лакомый кусочек» Константин Сергеевич сыграл некоего Жилкина, присяжного сплетника и разносчика новостей в провинциальном городке. Через два года он в той же пьесе играет помещика Бардина, который решил было приволокнуться за «лакомым кусочком» — богатой наследницей, а в результате женился на разбитной вдовушке. Он добросовестно изображал в первый раз — юркого пронырливого человечка, во второй — сонного, добродушного деревенского увальня. Большего пьеса и роли от него и не требовали. И дальше — он искал манеры современного импозантного господина Плещанского («Вкруг огня не летай» В. Крылова, 1886), который колеблется между своей добродетельной женой и коварной, циничной актрисой, пока жена не возвращает его в лоно семьи с помощью патриархального полицмейстера, искал приметы старого холостяка, богача Бородавкина, который панически боится, что его женят, избегает дамского общества и в конце концов влюбляется в юную пансионерку («Денежные тузы» А. Крюковского, 1885).

Роли эти — выигрышные, профессионально написанные — кажутся пустыми и шаблонными рядом с водевильными ролями Константина Сергеевича. В водевилях была откровенная наивность, условность, легкость — и в этой легкости раскрывалась вдруг своя тема; пустая, казалось бы, роль наполнялась жизнью. Роли в больших, трех- и пятиактных современных пьесах внешне гораздо более значительны и ответственны, но в них {36} была фальшь и претенциозность, которыми не грешили водевиль и оперетта; в них действовали адвокаты, врачи, помещики, земские деятели, которые порой произносили даже монологи о прогрессе, о долге перед народом, и в речах этих слышались намеки на злободневные события. Но, сочетая эту внешнюю современность с банальными характерами героев, с избитыми сюжетными ситуациями, пьесы уводили и исполнителей и зрителей от подлинной современности, от реальных ее людей, от того острого, наболевшего, что неожиданно раскрыл Чехов.

И все же, когда Станиславский находил в этом потоке пьесы, в которых раскрывались, хотя бы несовершенно, человеческие характеры, когда он соприкасался с большой драматургией современности, — в «водевильном» таланте его проступали новые черты, неведомые еще ему самому, те черты, которые развились и раскрылись до конца только в Художественном театре, при соприкосновении с драматургией Чехова, Горького, Ибсена.

В 80‑х годах о Станиславском писали в газетах уже регулярно, всегда выделяя его среди других любителей, всегда упоминая о «ровне» его не просто с профессионалами, но с лучшими актерами.

А сравнивать было с кем. Только на московской сцене выступали тогда С. В. Шумский, К. Н. Рыбаков, М. П. и О. О. Садовские, И. П. Киселевский — актеры щепкинской традиции, великолепные наблюдатели и знатоки современного быта. Однако когда в 1889 году Станиславский выступил в роли Обновленского в пьесе А. Ф. Федотова «Рубль», — даже видавшие виды театральные рецензенты, которых трудно было чем-либо удивить, изумились исполнению эпизодической роли.

«Из всех участвовавших в пьесе г. Федотова, конечно жизненнее, типичнее всех явился г. Станиславский, роль которого была, скорее, эпизодическая. Признаюсь, я никак не ожидал встретить на маленькой любительской сцене такого яркого и детального воссоздания типа, живьем выхваченного из жизни. Обновленский — это необыкновенно колоритная фигура, выдвинутая условиями жизни последнего десятилетия. Он фактор, комиссионер, закладчик. У него есть лишь одна цель в жизни — нажива. Он “сквозной плут”, хотя и грубый благодаря своему происхождению. Грубость и резкость всегда {37} сопровождают людей этого происхождения. Они сказываются в манере говорить, в костюме, в яркости цветов, в обилии носимого золота или камней. Обновленские грубы во всем и везде равны своей цели: все люди и все чувства для них имеют ценность ровно постольку, поскольку они им нужны… Таков Обновленский, которого играет г. Станиславский. Я уже сказал — что это исполнение необыкновенно типично и детально. Талантливый “артист” дает живую фигуру, дополняет автора множеством тонких типических подробностей. Все, начиная с грима и интонации, кончая развязно-цепкими манерами, все в высшей степени умно, подмечено в жизни и так же передано на сцене. Положительно, это исполнение выдающееся». Приводим эту длинную цитату из рецензии (не единственной, так высоко оценивающей исполнение Станиславского[[39]](#endnote-40)) потому, что в ней передана ошеломляющая, неожиданная жизненность образа, заставлявшая критика говорить не об Обновленском как о роли, а об Обновленских, «выдвинутых условиями жизни последних десятилетий».

В «Моей жизни в искусстве» Константин Сергеевич объясняет свой успех в этой роли такой же случайностью, как и удачу своего Сотанвиля: «Следующей моей работой была роль маклера Обновленского в пьесе Федотова “Рубль”, содержания которой я уже не помню теперь. Подобно Сотанвилю, после долгих мытарств роль пошла от случайности в гриме. Парикмахер во время спешки наклеил мне правый ус выше, чем левый. От этого выражение лица получило какую-то плутоватость, хамство. В pendant к усам я подрисовал и правую бровь выше левой. Получилось лицо, при котором можно было совершенно просто говорить слова роли, — и все понимали, что мой Обновленский — мошенник, ни одному слову которого нельзя верить»[[40]](#endnote-41).

Думается, что как Сотанвиль получился не от «обмолвки в гриме», а оттого, что роль уже созрела, была выношена Станиславским, и внешняя деталь была последним штрихом, оживившим ее, так же и Обновленский получился отнюдь не оттого, что парикмахер приклеил ус криво, а оттого, что образ был выношен актером.

Вспомним содержание забытой пьесы А. Ф. Федотова — взыскательного учителя Станиславского, первого настоящего режиссера, с которым встретился Константин {38} Сергеевич. Пьеса забыта настолько, что даже Станиславский, вспоминая о работе над ролью Обновленского, «уже не помнит» ее содержания. А между тем пьеса эта выше современных ей пьес Невежина и Крылова, Шпажинского и Дьяченко. В камерном сюжете, в истории одной семьи автор проследил течение современной жизни, увидел в ней не сценических персонажей, не «любовников», «инженю» и «комических старух», но типы именно последнего десятилетия.

В почтенном петербургском доме торжественно встречают молодых, только что вернувшихся из церкви. Дочь хозяйки Вера вышла замуж за преуспевающего дельца Викентьева. Общая радость, поздравления, шампанское, старый друг приготовил молодым сюрприз — Викентьев получил повышение, карьера его обеспечена. Вера счастлива, муж — нежен и ласков с нею; но, оставшись с прислугою, он начинает придираться к счетам, к тратам и уже подсчитывает, во что ему обойдется завтрак следующего дня… Начинается будничная, повседневная жизнь. Викентьев оказывается не только домашним тираном, скрягой, но и нечистоплотным дельцом, который не задумывается спихнуть с места своего старого покровителя и друга, выхлопотавшего ему повышение. Дела его идут в гору, а родители, жалкие разорившиеся помещики, ютятся где-то в каморке, стыдясь показаться на глаза сыну.

Во всех делах Викентьеву помогает «ходатай по делам» Обновленский. Он греет руки на махинациях Викентьева и в то же время уговаривает его опустившегося, разоренного отца подать в суд на сына, требовать с него «содержание», большую часть которого, конечно же, должен забирать Обновленский. Вера разоблачает Обновленского, его выгоняют из дома, он в ответ грозит раскрыть темные дела Викентьева: «Подлецом меня назовите, если вы когда-нибудь Мишу Обновленского забудете!» А в финале он появляется снова, как ни в чем не бывало, предлагая Викентьеву новые авантюры.

Федотову не удались характеры положительных героев — добродетельной Веры, которая надеется перевоспитать мужа, ее брата Григория, произносящего длинные речи с обличением зла и несправедливости. Но Викентьев, считающий гривенники и ворочающий миллионными делами, и Обновленский пришли на сцену из {39} «наших дней» — из 80‑х годов, из пореформенной России.

В произведениях Салтыкова-Щедрина, в романах даже второстепенных писателей — таких, как Станюкович или Боборыкин, в поздних пьесах Островского, — во всех них точно отражается этот единый, важнейший жизненный процесс, единые типы преуспевающих дельцов, кулаков-подрядчиков, откупщиков, мелкой сошки, которая кормится возле них, при случае норовя спихнуть благодетелей и занять их место. Рядом в том же потоке — неотвратимо разоряющиеся дворяне, честные «земские деятели», которые мало что могут сделать, крестьяне, ничего не получившие после реформы…

Ленин писал об этом времени:

«… Партия самодержавия победила… 29‑го апреля 1881 г. вышел манифест, названный Катковым “манной небесной”, — об утверждении и охране самодержавия.

Второй раз, после освобождения крестьян, волна революционного прибоя была отбита, и либеральное движение вслед за этим и вследствие этого второй раз сменилось *реакцией*, которую русское прогрессивное общество принялось, конечно, горько оплакивать»[[41]](#endnote-42).

И о том же времени: «Ведь в России не было эпохи, про которую бы до такой степени можно было сказать: “наступила очередь мысли и разума”, как про эпоху Александра III! Право же так. Именно в эту эпоху старое русское народничество перестало быть одним мечтательным взглядом в будущее и дало обогатившие русскую общественную мысль исследования экономической действительности России. Именно в эту эпоху всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического миросозерцания. Да, мы, революционеры, далеки от мысли отрицать революционную роль реакционных периодов. Мы знаем, что форма общественного движения меняется, что периоды непосредственного политического творчества народных масс сменяются в истории периодами, когда царит внешнее спокойствие, когда молчат или спят (по-видимому, спят) забитые и задавленные каторжной работой и нуждой массы, когда революционизируются особенно быстро способы производства, когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования»[[42]](#endnote-43).

{40} В этот-то период реакции, в эпоху «мысли и разума», в период внешнего спокойствия и капиталистического промышленного прогресса развивалось творчество и мировоззрение молодого Станиславского, связанного своим происхождением, общественным положением с крупнейшей русской буржуазией. Он никогда не был изгоем своей среды, не чувствовал разрыва с ней, не отмежевывался от нее. Наоборот, он всегда чувствовал свое родство с Третьяковыми, Мамонтовыми — приобретателями, деловыми людьми, которые в то же время были и собирателями русского искусства.

Одно из распространенных заблуждений по отношению к Станиславскому — это представление о нем как о человеке мягком, анекдотически-наивном, который одержим только театром и становится беспомощным в любом столкновении с реальной жизнью.

В письмах его, в его проектах, в разработке чисто деловых проблем встает никак не рассеянный профессор из анекдота, но прекрасный организатор, умный и властный руководитель, человек земной и трезвый. Понятно, почему «Товарищество Владимир Алексеев» так держалось за молодого директора — он был нужным, полезным человеком в деле, а вовсе не симпатично-рассеянным театралом.

Та жизненная зоркость, изумительная наблюдательность, которой он учил молодежь, на которой в значительной степени строилась «система», была ему свойственна от рождения. Впервые поехав во Францию в 1892 году, он с одинаковым интересом смотрел там спектакли Комеди Франсэз и завязывал связи с лионскими коммерсантами, изучал новые машины. С юности он умеет так распределить время, чтобы успеть и на фабрику, и на репетицию, и на заседания, и вовремя вернуться в Любимовку (а путь до имения, по воспоминаниям Константина Сергеевича, занимал в один конец три с половиной часа), где снова включиться в домашнюю репетицию, и на следующий день — снова вставать в шестом часу, чтобы всюду успеть.

«Служба» Константина Сергеевича не была горькой необходимостью зарабатывать на хлеб, ненавистным и ненужным бременем. Он естественно принял дело, перешедшее к нему от деда и отца, и в ежедневной работе общался с самыми разными людьми, наблюдал характеры, черты эпохи 80 – 90‑х годов и выразил эту {41} эпоху и в актерском своем искусстве и в режиссуре с такой силой и полнотой, как, пожалуй, никакой другой актер его современник. Вряд ли другой мог бы создать такой режиссерский план неосуществленного спектакля «Сердце не камень», так расширить жизнь, сконцентрированную Островским в строгих рамках сценического действия, так воплотить повседневность, течение быта богатого московского купца, возле дома которого денно и нощно шумит фабрика. Людей эпохи реакции, которых описывали Островский и Немирович-Данченко, Писемский и Боборыкин, — мир дельцов, адвокатов, московских тузов и их служащих, бар, купцов, помещиков, мир Ашметьевых и Паратовых, актер-любитель знал не из романов, не из рассказов, не из сторонних наблюдений, а из ежедневного, теснейшего общения с ними.

Это-то доскональное знание своего времени и людей его определило искусство молодого Станиславского, обусловило его близость Островскому в 80 – 90‑е годы и Чехову в годы 900‑е. Он видел изменения жизни, широту ее течения, тесные и сложные связи разнообразнейших людей и слоев общества друг с другом. Это ощущение единства, широты и разнообразия жизни пронизывало и режиссуру и актерское искусство Станиславского. Отлично чувствуя жанр пьесы и стилевые ее особенности, он не замыкался в эти специфически театральные рамки; его прежде всего волновал процесс возвращения пьесы к жизни, уход от ограниченной и условной театральности к действительности, всегда бывшей для него непознанной, яркой, привлекательной, которую он вводил на сцену, нарушая все привычные законы сценичности, театральности. Частью жизни была для него любая пьеса — историческая, классическая, современная; частью жизни — а уже потом спектакля — была для него каждая роль, которую он никогда, кроме ранней юности, не рассматривал просто как роль. Всегда роль была для него связана с другими ролями, со всей пьесой, а самое главное — с тем потоком жизни, часть которого выражена в пьесе.

Это великолепное знание жизни, понимание общественных ее процессов предопределило такую типичность образа Обновленского в исполнении любителя Станиславского. От «натуры» шел он и в других современных ролях. Правда, далеко не все роли давали ему такой {42} материал, как образ Обновленского. Но и здесь помогала прежде всего щепкинская, главная традиция Малого театра Играя роль Покровцева в пьесе Дьяченко «Практический господин», Станиславский вначале копировал М. П. Садовского в роли Мелузова из пьесы Островского «Таланты и поклонники». «Я выработал в себе такую же, как у него, нелепую походку ступнями, вывернутыми внутрь, подслеповатость, корявые руки, привычку трепать едва растущие волосы бороды, поправлять очки и длинные волосы, лежащие вихрами. Незаметно для меня самого, то, что я копировал, стало сначала от времени привычным, а потом и моим собственным, искренним, пережитым… Это была первая роль, в которой меня хвалили понимающие люди»[[43]](#endnote-44).

Роль Покровцева достаточно велика и сценична. И можно было бы эффектно сыграть его «человеком убеждений», который бросает обличительные монологи в лицо «практическому господину», своему хозяину, и в конце концов побеждает в борьбе практики и идеалов, низменно-деловых расчетов и благородных чувств. Исполнитель пошел по линии внешнего снижения роли и в то же время внутреннего углубления ее. Подражая, он нашел очень точный объект подражания (причем опять — он копировал не Садовского в той же роли, но приспосабливал его исполнение к своей роли) — именно М. П. Садовского, актера демократической направленности, умного наблюдателя, видевшего основные процессы современности и умевшего отражать их в сценических образах. Мелузов был одной из лучших ролей этого артиста; удачнейшим образом студента-восьмидесятника, типичного для своей среды и своего времени.

Роли Покровцева было далеко до Мелузова. За Мелузовым — Садовским — некрасивым, замкнутым студентом, бросающим горькую правду в лицо «поклонникам», стояли разночинцы-восьмидесятники, точные жизненные прототипы; образу драматурга и актера был проникнут тревогой, раздумьями и в то же время уверенностью в грядущей победе своих идеалов. Он как бы выходил за рамки пьесы и великолепного спектакля Малого театра, привносил в него тему будущего, тему борьбы. В роли Покровцева этого, конечно, не было, да и быть не могло. История о том, как некий практический господин эксплуатировал талант своего домашнего секретаря, выдавая его работы за свои, и для того, чтобы удержать {43} секретаря при себе, обещал женить его на своей дочке, совсем не намереваясь делать этого, и как секретарь и дочка одурачили практического господина, сбежав вместе из его дома, не поднималась над уровнем современного анекдота. Но исполнитель внес в роль тревогу, растерянность чистой души, столкнувшейся с реальной жизнью, — то, что впоследствии будет подхвачено «героем Станиславского» и будет названо «темой Станиславского». Он еще снизил Покровцева, приблизил его к реальности, к обычным людям, а не сценическим героям: «Я несколько утрировал гримом и мешковатостью Покровцева»[[44]](#endnote-45).

В работе над ролью он прибегнул к новому плодотворному методу, который сам образовался от стремления «расширить жизнь» роли и в то же время способствовал этому расширению, приближению сценических персонажей к реальности: «Весь такой-то день мы должны жить не от своего лица, а от лица роли, в условиях жизни пьесы; и что бы ни случилось в окружающей нас подлинной жизни, — гуляем ли мы, собираем ли грибы, катаемся ли на лодке, — мы должны руководствоваться обстоятельствами, указанными в пьесе, в зависимости от душевного склада каждого из действующих лиц»[[45]](#endnote-46).

Но «копия с Садовского», даже зажив самостоятельной жизнью, давшей исполнителю свободу и естественность, не могла подняться до роли Садовского, потому что за ней не стояла та реальная жизнь, что наполняла роль Мелузова у Островского. Из Покровцева при всем желании нельзя было сделать ничего больше «характерной роли». В создании таких современных характерных ролей Станиславский сделался мастером уже в молодые годы, перейдя к ним от ролей водевильных: в комедиях и современных пьесах он старался уже из эскизов создавать картины, из ролей — характеры. Так виртуозно, по словам современников, играл он Фрезе в «Баловне».

Сюжет этой комедии Виктора Крылова незамысловат. К дочери богатой помещицы сватаются женихи, и мать, естественно, озабочена тем, чтобы получше узнать этих женихов. Для этого она приглашает их всех погостить в свое имение, рассчитывая, что на лоне природы раскроется истинная натура каждого. Но случается неожиданное. На лоне природы женихи лучше узнают невесту, всех отталкивает ее избалованность и все влюбляются в ее подругу. Разгневанная помещица {44} собирается выгнать женихов, но появляется верный поклонник ее «баловня», прежде отвергнутый, и прежних женихов приглашают на свадьбу.

Играли все на обычном, высоком уровне Алексеевского кружка. Но актеры-профессионалы приезжали смотреть именно Станиславского, игравшего одного из женихов, Карла Федоровича Фрезе.

Этот педант-аккуратист совершенно непохож на веселых французов Мегрио и Лаверже.

На фотографии изображен Карл Федорович, играющий в крокет: в узеньком клетчатом костюме, донельзя аккуратном и чистом, в твердой шляпе-канотье. Он так же твердо опирается о крокетный молоток, прищурившись, во всех подробностях размеряя неторопливый удар. На другой фотографии Фрезе, сидя в гостиной, пьет кофе — прямой, чопорный, изящно отставивший мизинчик. Перед этим он нудно внушал лакею: «Пожалуйста, любезный, попроси мне еще полчашки, но вот только до этого рубчика, не больше и не меньше… Если нальют больше, мне будет не аппетитно и если нальют меньше, мне тоже будет не аппетитно, и я тогда пить не стану…» Снова за сценическим персонажем встают прообразы жизненные, ассоциации литературные; Фрезе — сценический тип, крепко связанный с российской действительностью, с теми иноземцами, которые, делая карьеру в России, презирали ее и в старости, накопив капиталец, уезжали на покой в свой «фатерланд». Снова Станиславский радостно переносит на сцену копию реальности, находит прототип для роли и следует ему на сцене.

Сестра, З. Соколова, вспоминает: «Когда он готовил роль Фрезе, он был в Малом театре и заметил иностранца, который выделялся среди русской публики манерами, тем, как он держал себя, как был одет. Костя нашел, что этот иностранец подходит для образа Фрезе. Тогда он поменялся местом с другим зрителем, который был рад сидеть ближе к сцене, и брат очутился рядом с иностранцем. В антракте Костя заговорил с соседом. Костя старался запомнить все его движения, интонации, выражение лица, манеры и черты для грима. Костя убедил иностранца пойти еще раз в Малый театр, посмотреть другую пьесу, сбегал в кассу, купил два места рядом и успокоился, что сможет еще лучше приглядеться к этому, нужному ему типу»[[46]](#endnote-47).

{45} «Комизм серьеза», который завещал Щепкин Шумскому, который так чувствовал Станиславский у Живокини, был в высочайшей степени свойствен ему самому. И дело было не в том, что серьезный, по-настоящему переживающий комедийные перипетии герой будет вызывать больший смех у зрителей, чем актер, старающийся рассмешить публику, — а в том, что он понимал, что только в этой серьезности переживания, в естественности отношения героя к самым невероятным ситуациям и проявляется то главное, что позднее будет сформулировано как «жизнь человеческого духа» на сцене.

Он не играл, не представлял Фрезе — он жил в этом образе, слившись с характером героя, которого он знал во всех подробностях.

Фрезе был необычайно скучен для всех других персонажей, но Станиславский перевоплощался в этого нудного, педантичного человека, поэтому зрители испытывали не скуку, как при встрече с таким сухарем-педантом в жизни, а радость сценического открытия. Фрезе с его прилизанными, жиденькими волосами (самый череп у Станиславского в этой роли какой-то словно сдавленный), с аккуратнейшими бачками и подстриженными усиками неспособен был ни улыбаться, ни смеяться. Он выпрямившись сидел в кресле, размеренно прогуливался по саду, изрекая банальнейшие фразы. Говорил он, конечно, без немецкого акцента — его русский язык был безупречно правилен и так же бесцветен, как и он сам.

Во всем спектакле он, вероятно, пугался только один раз: когда женихи хотели протестовать против действий мамаши, выгоняющей их из имения: «Всякий коллективный протест законом не одобряется». — «Вам не угодно?» — «Мне угодно, только без революции; давайте протестовать тихо и мирно…» И в финале один Фрезе отвергает предложение остаться: «Я все-таки уеду. Быть заштатным женихом и непрезентабельно и нелогично…»

Очередной неудачливый жених, которых столько переиграл Станиславский в водевилях. Но здесь в шуточном образе жениха раскрывается общее — тип старательного и ограниченного службиста, который сделает свою карьеру, нимало не заботясь о ближнем, тип человека бесконечно довольного собой, замкнувшегося в своем размеренно-аккуратном существовании и все делающего, чтобы существование это упрочить. В «шутке» Крылова проскальзывает нешуточное, сценический {46} образ превращается в образ жизненно-современный, потому что актер умеет раскрыть эту современность гораздо более глубоко, чем модный драматург, для которого жизнь — лишь материал для поверхностного наблюдения, для сбора мелкохарактерных черточек и примет.

Крылов неизбежно оказывается тесен Станиславскому, как и водевили. Ему нужна уже другая драматургия, выражающая современность в главных ее течениях, в крупных характерах. Для него очень важен становится сам драматург, единство его творческой и человеческой темы, его стилевое единство. Таким драматургом, которого он выразил совершенно, сделался Чехов. Но в 90‑е годы он сыграл только одного чеховского героя — «Медведя», помещика Смирнова, который, как многие водевильные герои Станиславского, приезжал неожиданно в дом к молодой вдовушке и женился на ней[[47]](#endnote-48). Не только любительская, но и профессиональная сцена была заполнена «Баловнями» и «Шутками»; Дьяченко и Невежин считались уже левыми, очень прогрессивными писателями.

Самым большим писателем современности был, конечно, Островский. В его пьесах много играл Станиславский до Художественного театра — играл главные роли в «Лесе» и «Дикарке», в «Бесприданнице», в «Не так живи, как хочется» и в «Светит, да не греет». В Кружке в 1887 году он сыграл только Несчастливцева; в Обществе искусства и литературы — гораздо более серьезном в выборе репертуара — все остальные роли.

Водевили и современные комедии давались легко — Островский был новой ступенью, которая преодолевалась трудно. Играя водевили, «современные романсы», непритязательные пьесы, Станиславский всегда чувствовал свою власть над драматургом. Он привык углублять роль, находить новое не в ней самой, а вне ее — для ее обогащения. Островский относился к большой драматургии, требующей проникновения в ее стиль, поисков решений, иногда сложных, идущих по нескольким линиям, с чем в других ролях сталкиваться не приходилось.

Станиславский играл Несчастливцева в 1887 году в любительском спектакле и в 1890 году в Обществе искусства и литературы.

В 1890 году он вспоминал о том, как труден был процесс работы над ролью три года тому назад, когда образ {47} получался «мозаичным», когда сложность этой роли, одной из труднейших у Островского, он старался преодолеть проверенными средствами, в то же время мучительно чувствуя главное, без чего можно было играть Крылова, но без чего немыслим Островский, — что «живого лица не получалось»[[48]](#endnote-49).

Станиславский долго примеривался к роли, внимательно слушал рассказы А. Р. Артема (игравшего в том же спектакле Аркашку) о том, как играл Несчастливцева актер Малого театра Славин, который «видел в Несчастливцеве прежде всего простого человека и лишь местами трагика». Он тщательно искал самое трудное для всех исполнителей — «двойную сущность» Несчастливцева, в котором актерское сплелось с житейским и который играет в жизни раз навсегда избранное амплуа трагика: «Мало позера, актера-короля… Показывать и любоваться голосом… Надо больше белой кости… Величественно и снисходительно — встреча с Аркашкой», — замечает Константин Сергеевич в своем экземпляре роли[[49]](#endnote-50).

Постепенно он нашел своего Несчастливцева, который оказывается «прежде всего простым человеком»: «Весь секрет роли оказался в том, что Несчастливцев имеет два вида, которые необходимо отчетливо показать публике. Он добрый, простой, насмешливый и сознающий свое достоинство человек, местами — трагик старинной мелодраматической школы. В этих двух фазах и следует явиться перед публикой, и чем отчетливее будет разница этих двух лиц, вмещающихся в роли русского провинциального трагика, тем эффектнее и понятнее для публики будет идея Островского, представляющего тот изломанный характер, который вырабатывает сцена…» Дальше Станиславский описывает свой грим «не разбойника, а красивого средних лет человека», и ту «естественность», с которой старался он вести роль[[50]](#endnote-51).

Он умно построил роль и умно сыграл немолодого актера, умеющего носить и современный костюм и обыкновенный плащ-пыльник как королевскую мантию (все фотографии Станиславского в роли Несчастливцева относятся к 1890 году). Он передал и некоторую старомодность его облика — в прическе, в усах, опущенных книзу.

Для Станиславского Несчастливцев был типом уже отжитого времени, начала 70‑х годов, а сложился он как {48} личность и как актер гораздо раньше, в давние 50‑е, а может быть, даже и 40‑е годы.

Самое актерское искусство трагической школы, к которой принадлежал Несчастливцев, было для Станиславского далеким прошлым, тем искусством, которое он уже почти не застал в жизни; он воспринимал роль Несчастливцева как роль классическую, великолепно написанную, но живых сцеплений с современностью у Станиславского в этой роли не было.

Не было этих сцеплений и в роли Петра в «Не так живи, как хочется» (1890) и потому, что пьеса была исторической, и потому, что так и не сумел он освободиться от «штампа русского богатыря»; в «Художественных записях», сразу после спектакля, он старался проследить основу роли, но прослеживал лишь внешний рисунок ее, свои жесты и интонации…[[51]](#endnote-52). В роли были драматические монологи и эффектные сцены, но она и у Островского не была насыщена той правдой, жизненным драматизмом, который так почувствовал Станиславский в «Горькой судьбине». Поэтому роль Петра у Станиславского осталась неудачной «рубашечной» ролью.

Впоследствии Художественный театр будет отличаться от Малого в трактовке Островского главным образом тем, что Малый театр продолжал и в 90‑х и в 900‑х годах ставить его как драматурга современного (грани этой современности чем дальше, тем больше стушевывались и расплывались), а Художественный театр впервые раскроет его как классика, как писателя именно 70 – 80‑х годов. Но тогда, в годы 80 – 90‑е, и Ермолова, и Ленский, и Садовские, и Станиславский одинаково воспринимали Островского как сегодняшнего писателя И, может быть, Станиславский чувствовал эту его современность глубже, и конкретнее, чем актеры Малого театра, смотрящие на свои роли сквозь призму сложившихся традиций и исполнения своих предшественников.

Паратов в «Бесприданнице», Дульчин в «Последней жертве», Ашметьев в «Дикарке» открывались именно через жизнь, через ее сложность и жестокость, а не через великолепные исполнения этих ролей в Малом театре.

Исполнитель вроде бы ставил перед собой узкоартистическую и обычную задачу: увидев Ленского — Паратова, он «искал случая выступить в означенной роли», думая, что ему «удастся создать фигуру, по простоте {49} и выдержанности сходную с тем лицом, которое играет Ленский»[[52]](#endnote-53).

Но Паратов Станиславского, при существующем сходстве с Ленским во внешности, получился совершенно иным, чем персонаж Ленского, хотя принадлежал той же среде и эпохе.

«Паратов — Станиславский не дал того полного типа блестящего барина-гвардейца, каким рисует Паратова автор. Пожалуй, можно даже сказать, что Паратов вышел у него слишком добродушным»[[53]](#endnote-54). Другой рецензент, наоборот, замечал: «Г. Станиславский слишком оттеняет грубость Паратова. Правда, Паратов сам говорит о себе, что он “живет с бурлаками и сам бурлак”, но не надо забывать, что это бурлачество — напускное… Г. Станиславскому следует больше оттенить принадлежность Паратова к аристократическому кругу, и по рождению, и по воспитанию, следует придать соответствующий характер его манерам. В особенности раз г. Станиславский надевает для этой роли гвардейскую фуражку. Раз Паратов был когда-то гвардейцем, никогда никакое бурлачество не изменит его внешнего вида…»[[54]](#endnote-55).

Вернее всего не уличать рецензентов в противоречиях, а предположить, что и то и другое действительно было в роли: и внешнее снисходительное добродушие, и тем более — грубость, присущая Паратову, может быть, именно потому, что он «был когда-то гвардейцем».

Паратов для Станиславского неотрывен от современности; анализируя его характер и определяя его, исполнитель легко и точно замечает: «Это тот же Лентовский, только больше барин». А Лентовский, щеголяющий своей русской поддевкой и сапогами, военной выправкой, громадными тратами на «Эрмитаж», широтой натуры, был тогда в Москве на устах у всех.

Станиславский в своих записях раскрывал биографию Паратова, его прошлое — прошлое гвардейца, в котором до смерти будет чувствоваться «военная косточка», человека внешне воспитанного, подтянутого, умеющего владеть собой и холодного, расчетливого себялюбца. Ничего от увлекающегося, страстного Ленского — Паратова, который искренне любил Ларису. У Станиславского — не любовь, но «скотская страсть», самоуверенность, холодный расчет: «Исполнитель придал Паратову выражение бессердечной холодности вместе с живостью темперамента. Его смех, его насмешливость, его не то деланная, {51} не то искренняя страстность ярко выделили фигуру и сделали ее вполне своеобразною»[[55]](#endnote-56).

Вероятно, необычность Паратова, эксцентризм его не был для исполнителя интересен; во всяком случае, «эксцентричные, смелые выходки» переводятся им в обычный бытовой план: оригинальность Паратова так же холодна и рассчитана. Он «ставит себя слишком высоко и не со всяким станет брататься».

Сложность и «снижение» образа Паратова, которые так ясно наметил для себя Станиславский, не были сразу поняты коллегами по спектаклю и зрителями: «Пошли споры и восклицания о том, что я не так веду роль, что мои паузы и отсутствие жестов смешны и портят роль, что я изображаю сонного Паратова… Таких людей, по словам моих оппонентов, из всякого дома выгнали бы в шею…» И все-таки он сыграл своего Паратова — эгоистичного, холодного, расчетливого, человека, в котором ясно ощущается не только аристократизм и гвардейское прошлое, не только барственность и воспитанность. Во всей его фигуре — стройной, крепкой, в выражении загорелого, спокойного лица, в «громкой, энергичной речи» — чувствовался не столько «аристократ», особенно в том смысле, какое привыкли придавать этому понятию на сцене, сколько человек деловой, холодный, самоуверенный и уверенный в своем превосходстве над другими, свой в купеческой среде этого города, близкий Кнурову и Вожеватову. Недаром исполнитель заметил о себе и для себя: «Тон с тетушкой принимаю несколько купеческий (Виктор Николаевич Мамонтов таким тоном разговаривает с мамашей)». Дальше, в сценах с Ларисой, он подчеркивает холод, самоуверенность, спокойствие, нетерпение и скуку на лице в финале. И в то же время, «перед тем как уйти, выказал маленькую долю смущения и, как бы не решаясь, простоял несколько секунд, прежде чем уйти совсем. Ведь Паратов все-таки человек, и ему присущи некоторые человеческие чувства…» Роль эта сыграна после того как Станиславский открыл важнейший принцип своей эстетики: «Когда играешь злого, — ищи, где он добрый…» И в Паратове исполнитель ищет «доброе». Но его нет, «маленькое смущение» — это все, что позволяет себе Паратов по отношению к женщине.

Подробно перечисляя в записях отзывы о своем Паратове, Станиславский заключает эти отзывы мнением {52} «бывшего нашего (при Обществе) надзирателя. Он говорил, что, несмотря на красоту и изящество, Паратов глубоко возмутил его. “Это отвратительный человек!” Он его возненавидел тем более, что он вышел таким жизненным и простым (подчеркнуто Станиславским. — *Е. П*.) в моем исполнении. О простоте моей игры он особенно распространялся».

О том же, о простоте и органичности соединения в образе «дворянского» и «купеческого» начала, писал неизвестный рецензент нижегородской газеты «Волгарь», более верно понявший замысел Станиславского, чем столичные критики: «Г‑н Станиславский в первый раз еще выступил на чтениях, но показал себя очень хорошим артистом. Он был вполне естественен, типичен и жив, так что фигура Паратова, соединяющего в своей особе крепостническое барское самоуправство с купеческим, волжским, вышла в его чтении цельной и яркой. Казалось, что на сцене вполне живое лицо, которое и негодование возбуждало, как лицо живое»[[56]](#endnote-57).

«Как лицо живое» воспринимал и играл Паратова исполнитель. «Живым лицом» был он для зрителей — причем интересно, что более точно поняли и совершенно приняли его трактовку нижегородцы, «волгари», которые, пожалуй, лучше знали этот тип человека, чем московские критики и зрители Общества искусства и литературы 90‑х годов.

Совершенно справедлив вывод И. Виноградской, проанализировавшей подробно замысел образа и исполнение Станиславского: «Сила Паратова — Станиславского заключалась в том, что он уловил новый для того времени тип “барина” — предпринимателя, ставшего купцом. Отсюда и рождалось сочетание барственности и простоты, высокомерия и некоторой развязности, изящества манер и нарочитой грубости внешнего поведения»[[57]](#endnote-58).

Живая современность, знание жизни русского общества 80 – 90‑х годов, тончайшее художественное ощущение этих — основных — процессов жизни, которых не выражали и не могли выражать ни Крылов, ни Шпажинский, ни Дьяченко и которые смог в те годы раскрыть только Островский, — слились в этом образе, сыграв который Станиславский ясно понял свое «настоящее амплуа и призвание»: «Я — характерный актер. Через характерность мне удалось победить все подводные рифы роли Паратова: с шинелью à la испанский плащ, с высокими {53} сапогами, с любовными словами и прочими опасными для меня соблазнами»[[58]](#endnote-59).

«Характерность», то есть внимание к жизни, та «пристальность» художника, о которой говорил Блок, и через это приходящее понимание жизни уже не оставляли места штампу, соблазнам оперности и абстрактной героике. «Характерность» приводила к характерам, характеры становились все крупнее — не в смысле внешней их масштабности, но в смысле раскрытия их многослойности, сложности, раскрытия связей между людьми.

Следующие роли Островского давались легко — ключ, найденный к одному из сложнейших образов, помогал отпереть более простые. Роли Дульчина в «Последней жертве» (1893) и Ашметьева в «Дикарке» (1894) характерны для «домхатовского» Станиславского 90‑х годов, доказывают зрелость и силу молодого актера, все уверенней «берущего образцы из жизни».

Роль Дульчина, казалось бы, целиком вмещается в привычное амплуа «фата», раскрыть ее можно проверенными театральными приемами. Но исполнитель от театра возвращается к жизни, от «амплуа» все уверенней переходит к воплощению сложных и современных характеров. Таким — человеком 90‑х годов — видит он Дульчина, таким играет его, легко и уверенно. Если сравнивать актера с живописцем, то можно сказать, что Станиславский становится мастером, совершенно овладевшим техникой живописи. Здесь он уже актер-виртуоз, причем виртуоз «внутренней техники»: легкого и естественного переключения состояний героя, психологических нюансов, неожиданных и оправданных деталей, поражающих зрителей и критиков: «Несмотря на то, что мы не знаем роли, в которой г‑н Станиславский не был бы на высоте строгих художественных требований, — роль Дульчина может быть отнесена к лучшим его ролям, с такой жизненностью передает он ее. Эти переходы переменчивого настроения легковесного беспринципного вивёра от шутки к револьверу, от револьвера к женитьбе на богатой купчихе были переданы удивительно художественно. В сцене с револьвером г‑н Станиславский сумел на мгновение, именно на мгновение, насколько мог это сделать Дульчин, заставить поверить в возможность самоубийства»[[59]](#endnote-60).

В режиссерском экземпляре спектакля[[60]](#endnote-61) Станиславский разрабатывал именно эту контрастность настроений {54} Дульчина, молниеносную смену их. Приходя к Юлии, он сначала «выглядывает из двери», разговаривая с ней, он то подходит к этажерке, берет какой-нибудь предмет, вертит его, то играет со спичечницей. С Юлией он разговаривает «как полуплачущий, ласкающийся ребенок», «совершенно уничтожен ее великодушием», кается он «с искренним отчаянием» и «с горькой убедительностью». Он хватается за голову так, словно пришел конец света, он мечется по комнате словно от зубной боли («но все это очень искренно» — замечает Станиславский).

А в третьем акте он почти со слезами просит ростовщика повременить и тут же «шутит, как ни в чем не бывало. Все горе уже забыл», и ростовщику Салаю как самую естественную вещь говорит: «Юлия Павловна заплатит». Все время исполнитель подчеркивает искренность, детскость, даже наивность балованного красавца, и это разнообразие состояний, стремительность переходов от отчаяния к надежде, легкость в мыслях Дульчина определялись единой основой образа, эгоизмом и самовлюбленностью героя, нашедшими в этом образе свое, «дульчинское» выражение.

На фотографии 1894 года Дульчин — Станиславский — стройный, элегантно-просто одетый, с модной тросточкой, с небольшими усами. Актер совершенно не подчеркивает фатоватости, щегольства этого ловца богатых невест. Вполне респектабельный молодой человек того же круга, что и Паратов. Но Паратов Станиславского — силен, холоден, расчетлив. Дульчин — человек «короткого дыхания», слабый, легкий. Исполнитель ставит свои акценты в образе, которые отмечает критика: «Роль кутилы Дульчина играл г‑н Станиславский и в отделку ее внес несколько своеобразное толкование этого характера, в котором он особенно подчеркнул присущее Дульчину легкомыслие, оставив в стороне более мрачные стороны этого типа. С таким толкованием можно спорить, но в пределах его роль Дульчина отделана была безукоризненно»[[61]](#endnote-62).

Это уже не условное легкомыслие Мегрио или Лаверже, безобидных водевильных шалунов, но легкомыслие цинично-эгоистическое, по результатам своим — страшное, «мрачное», хотя в самом Дульчине это «мрачное» актер затушевывал. Герой его воспринимался зрителями не как театральный «фат», но как один из галереи типов московского купечества. Он был «множествен», типичен, {55} он сливался с другими персонажами знаменитого третьего акта «В саду», с небывалой тщательностью поставленного Станиславским. Ростовщики, игроки, богатые невесты, наблюдатели, дельцы, фабриканты прохаживаются по вечерним аллеям, раскланиваются, злословят, сводят счеты, дают взаймы, разоряют друг друга.

Дульчин, каким его видел Станиславский, был неотрывен от этой жизни. Водевильный легкомысленный жених, переселенный в 90‑е годы XIX века, оказался холодным, расчетливым эгоистом, плотью от плоти своего времени.

Меньше чем через полгода после Дульчина Станиславский играет другого персонажа Островского, не менее характерного для конца века. Рядом с красавцами «львами» Паратовым и Дульчиным возникает «почти постоянно проживающий за границей и в Петербурге, представительный, но заметно израсходовавшийся господин; костюм и манеры парижанина лучшего тона», — таким видит автор своего героя. Это Ашметьев, неудачливый поклонник «дикарки», барин до мозга костей, «эстетический дармоед», проматывающий остатки богатых имений и ничего не делающий, чтобы сохранить нажитое отцами[[62]](#endnote-63). Станиславскому предшествовали в роли Ашметьева такие актеры, как И. В. Самарин в Малом театре и М. И. Писарев в театре Бренко. Ашметьев Писарева на сохранившейся фотографии — красивый господин средних лет, с правильным лицом, с грустно-задумчивыми глазами. Он напоминает стареющего героя-любовника, только бакенбарды придают ему более прозаический вид. Внешность персонажа Станиславского досконально соответствует ремарке Островского: пожилой, элегантно седеющий, одетый небрежно и изысканно, с лениво-барственными жестами. Так и представляешь, как брезгливо цедит он слова: «в наших Отрадах и Монплезирах повеяло меркантильным духом», как рассуждает о земствах, съездах, о крестьянских делах, ничего в них не понимая, как ухаживает за Варей и возвращается к жене, которую не любит.

Разоряющийся барин, помещик последнего поколения, детям которого ничего не останется и не достанется, — одна из характернейших фигур времени. Готовя эту роль, тридцатилетний актер «списывает ее с натуры» досконально. Вот его Ашметьев присаживается на крыльцо и {56} лениво рисует палкой на земле, вот он смотрит вдаль в бинокль, вот «столбенеет», когда Варя пугает его, вот хочет поцеловать руку дикарки, а она сует ему в рот яблоко, вот в финале рассеянно наигрывает на фортепьяно. На смену Гурмыжским идут Восмибратовы, Мурзавецких съедают Беркутовы, безвольный и бездольный дворянин неотвратимо разоряется капиталистическим «железным веком». Образы победителей и побежденных, дельцов и помещиков, купцов и дворян — закономерны у Станиславского.

Дульчин продает себя, живет своей молодостью, обаянием, глупостью или преданностью богатых невест. Ашметьев лениво разоряется, надеясь, что на его век хватит. Образы эти явно предшествуют Гаеву и Шабельскому, которых впоследствии сыграет Станиславский в пьесах Чехова. Но они целиком принадлежат театру Островского и сыграны в традициях самого «дома Островского».

Последние роли молодого Станиславского в пьесах Островского кажутся несколько неожиданными.

В 1894 году он играет Рабачева в «Светит, да не греет».

Играет совсем молодого человека — здорового, честного, чистого, любящего молоденькую невесту и не желающего ни себе, ни ей иной доли, кроме жизни в сельской тишине, в постоянном и мирном труде человека, связанного с землей.

В 80‑х годах Рабачева с огромным успехом играл молодой артист П. Ф. Солонин. «Самородок», не получивший театрального образования, он был идеальным представителем нового амплуа «рубашечного любовника», появившегося в театре в связи с пьесами Дьяченко, Потехина, Аверкиева, часто описывавших мелкокупеческую, мещанскую среду. Ю. М. Юрьев так вспоминает Солонина — Рабачева: «Молодой, красивый, здоровый, — прямо, как говорится, от чернозема, от загара… Непосредственный, доверчивый, немного мешковатый, носит косоворотку, высокие сапоги и поддевку»[[63]](#endnote-64). На всю жизнь запомнил Юрьев сцены Рабачева — Солонина с невестой Олей, объяснение его с Реневой и последний эпизод, когда Рабачев выходит на сцену, увидев Олю мертвой. Мы не знаем, как проводил эти эффектные драматические сцены Станиславский. Но удивительно совпадает с Солониным внешность его Рабачева: открытое, чисто русское лицо, слегка вьющиеся волосы, небольшая {57} бородка. Одет он в вышитую по вороту рубашку и в мешковатый то ли сюртук, то ли поддевку, плохо сшитую, без воротника. Руки неуклюже мнут носовой платок. (Под стать Станиславскому и Оля в исполнении М. Ф. Андреевой: милое, задумчивое лицо, коса перекинута через плечо, простое платье в горошек.)

Станиславский подчеркивает демократизм Рабачева, вводит его в круг реальности, обыденности. Его Рабачев вообще напоминает молодого крестьянина, простолюдина, и это вовсе не промах исполнителя, но осуществление своего замысла.

Думается, что здесь он стремится не уйти от себя, но как бы выразить себя в роли. У Станиславского Рабачев — не абстрактный мечтатель, но человек мечты, осуществляемой в простых, ежедневных делах.

И критика высоко оценивает эту роль: «В роли Рабачева, грубоватого и мешковатого малого, г‑н Станиславский был безукоризненно хорош. В его игре было много наивности и прямодушия — драгоценных качеств… он, действительно, разговаривал с живым разнообразием оттенков и интонаций, а не отвечал на реплики»[[64]](#endnote-65).

Так цикл ролей Островского раскрывает общность задач, целей и метода молодого актера — Станиславского с задачами и методом лучших актеров Малого театра.

Близость Станиславского блистательным «характерным» актерам Малого театра — Музилю, Шумскому, Михаилу Садовскому — подтверждают последние роли его любительского периода в пьесах Островского.

После Ашметьева, после Рабачева он играет Квартального, который появляется в финале первой пьесы Островского «Свои люди — сочтемся».

Вот как вспоминает эту рольку Н. А. Попов: «Об исполнении им роли Квартального стоит вспомнить потому, что в ней он особенно ярко показал сущность своей творческой природы — театральное правдолюбство. Текст этой роли, всего семь реплик, как бы служил ему лишь материалом для игры, игры сугубо в своей основе реалистической. Его Квартальный вел себя на сцене так, как если бы ему было поручено настоящим начальством, а не по воле драматурга, принять меры к действительному пресечению плутовских махинаций купца Подхалюзина; театр перерастал почти в жизнь… Квартальный рылся корявыми пальцами в своих бумагах, поглядывая подозрительно {58} то на Подхалюзина, то на других действующих лиц; посмотрит исподлобья, покряхтит, пробурчит что-то, опять займется своими бумагами. Пьеса по автору уже явно кончилась, но публика ждала продолжения…»[[65]](#endnote-66).

О почти бессловесной роли «Барина с большими усами», сыгранной Станиславским в 1897 году в «Горячем сердце», отзывов и воспоминаний не сохранилось. Как мог играть эту рольку Станиславский во всеоружии своего опыта, наблюдательности — можно только предполагать. Можно предполагать, что он продолжал роли Ашметьева и Дульчина, что образ был исполнен той же беспощадной правды. Исторический процесс разорения дворянства превратил некогда богатого помещика в приживала, почти в шута купца-безобразника Хлынова. Можно представить себе, как тщателен был грим Барина, как выхолены были его гвардейские усы, как раскрывал Станиславский в пьяно-грустном настоящем прошлое красавца, бонвивана, кутилы — собутыльника Дульчина, а может быть, и самого Дульчина. Мы можем предположить такое решение роли в 1897 году, потому что так трактовал Станиславский-режиссер роль Барина с большими усами в спектакле Художественного театра 1926 года. Раскрывая тему нелепого, жестокого и забубённого хлыновского разгула в тонах яркого, ослепляющего пестротою балагана, гротеска, Станиславский включает Барина в исполнении В. Л. Ершова в этот фантасмагорический разгул. Высокий, грациозно-медлительный, одетый в прекрасный сюртук, с цилиндром в одной руке и с перчатками в другой, шествовал Барин с усами за юрким Хлыновым — Москвиным, тихо напивался в саду у Хлынова, принимал участие в ряженье «разбойников», сохраняя все то же достойно-оскорбленное выражение лица.

Еще только одну роль Островского — генерала Крутицкого — сыграет много позднее Станиславский. Весь же цикл ранних ролей Островского, повествующий о русском барстве 70 – 80‑х годов, решен им как цикл современных ролей. Поэтому именно к Островскому примыкают другие роли Станиславского, игранные им в лучших пьесах современности 70 – 80‑х годов.

Сходство с Ашметьевым явно и в образе из пьесы другого большого писателя — в «Плодах просвещения» Л. Толстого. Новый герой Станиславского — хозяин великолепного дома, человек высшего круга столицы. Пожилой, {59} породистый, с холеными бакенбардами, с мягкими жестами. Воспитанность, доброжелательность, любезность так и излучаются им.

Критик журнала «Артист» пишет о нем:

«С исполнителем роли Звездинцева г‑ном Станиславским наши читатели хорошо знакомы. Мы уже не раз говорили об этом артисте-любителе с крупным дарованием и страстной любовью к делу. И в новой роли Звездинцева он поражал уменьем отделать роль до мельчайших деталей, придать ей совершенно своеобразную характерность, воплотить перед зрителем живую фигуру во весь ее рост. Характерный красивый грим: густые седые волосы с боковым пробором, выхоленные баки; мягкий, чуть-чуть старческий тон, какой-то особенный говорок; характерный покрой платья и эта превосходно переданная добродушная наивность с примесью восторженности, разлитая по всему лицу.

Этот исполнитель ни на секунду не выходит из роли. Как пример возьмем сцену сеанса, когда профессор говорит свою речь. Все то, что говорит профессор, Звездинцев знает, знает давно, он может только удивляться, как это другие не знают того же, как могут они сомневаться в том, что так ясно, так просто; он терпеливо ждет, пока профессор вразумляет неверующих, но отчасти ему и скучно слушать эти азбучные истины, отчасти ему хочется показать и другим, что эти истины для него уже азбука и что ему нет надобности лишний раз выслушивать давно ему знакомое. Г‑н Станиславский удивительно характерно оттеняет эту мелкую деталь: он наклоняется к стоящей перед ним канделябре и с напряженным вниманием толкает карандашом хрустальную призму розетки. По этой небольшой подробности читатель видит, до каких мелочей доходила отделка ролей в этом спектакле.

С какой удивительной искренней наивностью подтверждает Звездинцев в исполнении г. Станиславского в четвертом акте, что и он видел ту свинку, которую видела Толбухина. Одним словом, если бы мы взялись за перечисление всех тех мест, которые с таким совершенством проведены были исполнителем этой роли, то нам пришлось бы проследить всю роль»[[66]](#endnote-67).

«С таким совершенством проведенная роль», в которой критика подчеркивает именно цельность ее, завершенность, соответствие образу всех деталей, всех находок {60} исполнителя, — казалась самому актеру монотонной, даже бессодержательной. Станиславский искренне писал, что именно поэтому он так тщательно разрабатывал внешность Звездинцева:

«На грим и костюм я обратил особое внимание: внешний вид в этой бессодержательной роли — половина успеха. Я решил придать лицу оригинальность главным образом париком и наклейкой. Отыскался седой, чуть желтоватый парик с длинными волосами, косым пробором, с легкими завитками концов волос. Борода ко мне не идет, и я, несмотря на рутинность бак при гриме важного господина, принужден был прибегнуть к этой наклейке, обратив внимание на то, чтобы цвет волос был оригинален. Я остановился на белокурых баках с сединой. Нос сделал с легким горбом.

Роль Звездинцева я не играл резонером, она слишком была бы скучна при таком тоне. Первый акт я вел довольно живо, стараясь не придавать большого значения тем глупостям, которые говорит Звездинцев о спиритизме. В разговоре с Сахатовым курил сигару; при словах “больная старушка опрокинула каменную стену” я поправлял якобы истрепавшийся конец сигары и был занят больше этой механической работой, чем тем, что говорил. От этого фраза становилась смешнее по своей убежденности и неопровержимости»[[67]](#endnote-68).

Опять сам исполнитель шел «от внешнего», но именно шел — и шел к полному перевоплощению в Звездинцева, к раскрытию «души» разоряющегося московского барина, героя только что написанной пьесы Толстого, поставленной Обществом в том же 1891 году.

Звездинцев жил в богатом барском доме, обстановку которого с мельчайшими подробностями увидел Станиславский-режиссер[[68]](#endnote-69).

Описывая эту свою работу, он уже говорит о том, что «стал ненавидеть в театре театр и искал в нем живой, подлинной жизни, — не обыденной, конечно, а художественной»[[69]](#endnote-70). «Живой, подлинной жизни» искал он для себя и для других исполнителей. Не ограничиваясь бытовой, житейски-правдивой разработкой ролей, он раскрывал масштабность пьесы, «главное течение произведения», то, что сегодня мы можем определить как социальную тему, столь ватную и сильную у Толстого.

Раскрывая «этажи» пьесы, Станиславский как бы растворяет своего героя в его среде и прослеживает на протяжении {61} спектакля не просто сценическое действие персонажа, но Жизнь его, неотрывную от жизни его среды и его времени.

Таким барином 90‑х годов, современником Обновленского и Паратова, ощущал он Звездинцева.

Но Паратов, Обновленский — хозяева жизни, отлично понимающие законы ее и следующие им. Звездинцев прекраснодушен и наивен. Он-то думает, что он — хозяин жизни, цвет ее. Он верит в свое превосходство над людьми, в великое будущее спиритизма. Критика отмечала: «У любителя, играющего Звездинцева, замечательна эта безграничная, сияющая высшей культурной глупостью, наивно-убежденная горячая вера… в самое непроходимое идиотство»[[70]](#endnote-71).

Эта наивность Звездинцева, непонимание им жестокости и зла жизни помогали актеру отобрать краски — не злые, сатирические, но мягко-юмористические. Звездинцев совершенно не понимает реальности, не предвидит, к чему идет, что будет с детьми, не чувствует важности основных событий жизни. Уверовав в «идиотство», он всячески уходит от важного, от действительных дел: «При разговоре с мужиками я упорно не смотрел на них и лишь, наклонясь немного, прислушивался к их словам. Брал бумагу, пробегал, лениво складывал ее с княжеской nonchalance, почесывал вторым пальцем ухо и топтался на месте. Во время этой сцены я не раз порывался уйти, вынимал из кармана шубы газету, с видом хозяина осматривал стены, дверь; перед уходом, смотря на часы, долго соображал и наконец с решительным видом распорядился никого не принимать и подождать моего выхода с полчаса»[[71]](#endnote-72).

Категорически разговаривая с мужиками, любуясь логичностью своей речи, думая, что он управляет жизнью, — разоряющийся барин не замечает, что слова его пусты и глупы, что он разоряется, идет к гибели.

Так в роли, показавшейся исполнителю сначала «бессодержательной», раскрывается та же тема «последнего в роде», которая свяжет Звездинцева с ролями Станиславского в пьесах Островского и позднее — в пьесах Чехова.

Актер раскрывает характерность современных образов, не похожих один на другой. Демонстрирует почти самойловскую способность к трансформации не только в водевилях, но и в сегодняшних ролях: красавец-художник, {62} модный доктор, столичный фат, захолустный помещик, мужик-арендатор (Карягин из «Майорши» Шпажинского), делец, аристократ, Квартальный, Барин с большими усами. Уже не легкие водевильные герои смотрят на нас с фотографии: Звездинцев и Паратов, Ашметьев и Дульчин словно сошли с портретов Крамского или молодого Репина. Они подтверждают репутацию Станиславского — прославленного характерного и комедийного актера. И в этих разнообразнейших ролях еще определеннее, чем в водевилях, формируется своя тема актера Станиславского.

Так неожиданно в русло главных героев Станиславского попал герой ныне забытой и знаменитой в 90‑е годы пьесы Дьяченко «Гувернер» (1894). Она шла во всех столичных театрах и по всей русской провинции. Играли ее не из-за достаточно избитого сюжета (сын богатой помещицы соблазняет дочку бедного соседа и бросает ее), но из-за центральной роли Жоржа Дорси. Когда-то Дорси приехал в Россию в качестве гувернера. Сполна познав горечь скитаний по чужим домам, он давно уже осел в богатом имении помещицы Резцовой, гувернером при взрослом юноше. Приживалка недвусмысленно намекает на нежные отношения Дорси с хозяйкой имения, не устоявшей перед галантностью бывшего сержанта. Дорси благоденствует, охотится, болтает по-французски с воспитанником, почтительно фамильярничает с матушкой, до смерти пугает приживалку Перепетую рассказом о Крымской кампании, в которой он и попал в плен: «Les ennemis сто тысячи et триста canon… утро рано солнце взошел et tout à coup трубы, les fanfares (трубит ртом). … Изображая стрельбу, бой, он с криком “Vive l’empereur” — хватает стул в виде ружейного приема на штыки и наступает на Перепетую Егоровну» (авторская ремарка)… В этой «пулевой» роли немолодого экспансивного француза, который тщится выглядеть барином, а наделе является потомком кучеров и бывших лакеев, обучавших русских недорослей французскому языку, актер снова вызывал дифирамбы критики: «Г‑н Станиславский еще раз убедил нас в силе своего громадного и разнообразного таланта… Роль Жоржа Дорси г‑н Станиславский исполнил не только цельно и законченно, но он внес в нее истинный высокий комизм, тонкость и изящество внешней отделки, воплотил в себе дух истого француза, придал ему удивительно стильный вид, овладел в совершенстве {63} парижским жаргоном и все это объединил чувством художественной меры. Точное усвоение талантливым артистом лучших традиций парижского театра Комеди Франсэз сквозило в каждой фразе, в каждом жесте. Сцена описания баталии была верхом художественной тонкости, изящества, вкуса и артистической находчивости и строгой артистической выдержки. Г‑н Станиславский в разгар описания сражения стулом как бы прикалывает испуганную Перепетую Егоровну, и это артист делает так художественно тонко, без всякого намека на шарж»[[72]](#endnote-73).

Это изящество, отточенность исполнения критик приписывал изучению искусства Комеди Франсэз и верности его традициям. Но, при всем преклонении молодого Станиславского перед мастерством французских актеров, в его роли гораздо сильнее традиции русской, щепкинской школы, где совершенство техники сочетается с «жаром души», с той полнотой перевоплощения в героя, которой не знает традиция Комеди Франсэз (вернее, знает, но как исключение; для русской же традиции она обязательна).

Законы «школы переживания» открывались и подтверждались и здесь, в этом перевоплощении в «неотразимого» бывшего сержанта с его отличным французским и невозможным русским языком, продолжающего и Вральмана из «Недоросля», и пушкинского «француза убогого», и тургеневских гувернеров, и толстовского Карла Иваныча, — словом, всех тех учителей-иноземцев, образ которых так прочно вошел в русскую литературу.

Станиславский — режиссер «Гувернера» снова старается раскрыть повседневность жизни героев пьесы. Он подробно описывает гостиную Резцовой; слуга несет на стол самовар, подает водку; Маша в момент раздумий «садится на стул спиною к публике»[[73]](#endnote-74).

Главным в прочтении пьесы Станиславским сделался финал. Пройдоха-француз становится защитником униженной женщины. Когда семья Резцовых оскорбляет Машеньку, сержант превращается в рыцаря и торжественно вручает генеральше колокольчик, которым она его вызывала: «Вы можете звонить, сколько вы желай».

Авторскую реплику «Скверно! Гадко! Низко! Обидел женщина!» Станиславский заменяет своими словами, совершенно соответствующими образу Дорси: «Обижаль mademoiselle? Маша dans ma chambre? Jamais!», — и, по ремарке, «берет Машу под руку и уходит»…

{64} В Дорси, мелком пройдохе, фаворите старой помещицы, просыпается достоинство и гордость, и он покидает теплое местечко, свои охотничьи угодья, уходя куда-то «к Ягодкиным», на горькую жизнь гувернера при детях.

Чистота человека, стойкость его в главные, решающие моменты жизни, способность противостоять среде — вот тема, всегда привлекавшая Станиславского-актера, который одновременно и сливал своего героя с бытом, и противопоставлял его действительности компромисса и наживы.

Открыто и сильно прозвучала эта тема (к которой приближался во многих ролях Станиславский) в любимой роли дядюшки из инсценировки «Села Степанчикова» («Фома»). «Сочинение Станиславского на заимствованный сюжет» обладало тем достоинством, что передавало атмосферу повести Достоевского, характеры ее, особенности языка (хотя, как известно, все действующие лица были переименованы: Фома Опискин превратился в Фому Оплевкина, Фалалей в Ферапонта, полковник Ростанев — в Костенева и т. д.)[[74]](#endnote-75).

Всю жизнь Станиславский вспоминал о роли Ростанева — Костенева как о самой любимой, о работе над нею как о чуде слияния с ролью, играть которую — наслаждение, потому что играется она с абсолютной легкостью, потому что характер героя постигнут исполнителем целиком и каждая фраза его пережита и естественна.

Роль далась ему легко, быстро, без длительных поисков, предшествовавших Сотанвилю или Обновленскому; она вылилась сразу, вся целиком. Успех свой актер объясняет не случайностью, как в предшествующих удачных ролях, но полным слиянием роли со своею индивидуальностью: «В репертуаре артиста, среди большого количества сыгранных им ролей, попадается несколько таких, которые давно уже сами собой слагались в его человеческой природе. Стоит прикоснуться к такой роли, и она оживает без мук творчества, без исканий и почти без технической работы. Это происходит оттого, что душевный материал и оформляющие его процессы, благодаря случаю и совпадению, заблаговременно подготавливались самой жизнью. Роль и образ созданы органически — самой природой. Они вышли такими, какими могут быть; иными они быть не могут. Их так же трудно анализировать, как и свою собственную душу. Такой ролью явился для меня дядюшка в “Селе Степанчикове”. У меня с ним {65} естественно произошло полное слияние, и были одни и те же взгляды, помыслы, желания»[[75]](#endnote-76).

При этом никак нельзя сказать, что Станиславский в роли дядюшки играл себя, что роль была как бы сколком исполнителя. Он ищет характерность этой роли, приметы человека 50‑х годов, подробно разрабатывает грим — мягкие, зачесанные назад волосы, большие «кавалерийские» усы, морщинки у глаз, общий тон загорелого лица, статность и выправка бывшего военного и одновременно какая-то мягкость жестов, нерешительность, застенчивость[[76]](#endnote-77).

«Обломовское» явно чувствуется в этом высоком человеке, который нерешительно теребит шнуры венгерки, робко глядя на любимую девушку.

Эту мягкость, чувствительность дядюшки все время подчеркивает и Станиславский-автор. В первый акт он вставляет новую ремарку: «Бежит и крепко обнимает, жмет руки и после каждой фразы целуется»; вписывает карандашом: «Утирает слезы». На вопрос Александра (Сережи в повести) — «Вы плачете, дядюшка?», — он восторженно отвечает: «Это я от радости… ведь ты у меня один! Да, ты и вот еще г‑н Букашкин — этот тоже необыкновенный человек, совсем необыкновенный…»

Можно считать это недалекостью, простоватостью сентиментального и безвольного человека. Но можно увидеть «подводное течение» этой восторженности и умиления всем и всеми, вплоть до господина Букашкина: готовность человека к добру, к счастью, его ясность, душевное здоровье, и главное — безграничную, всеобъемлющую доброту. Этот «душевный материал» самого Станиславского, те качества натуры его, которые, может быть, и не проявились до конца в его собственном характере, — в полную силу воплотились в роли, выразившей мечту актера о «прекрасном человеке».

Таким был для Станиславского Ростанев — не герой, стоящий над людьми, отринувший повседневность жизни, но «человек из толпы», живущий самой простой жизнью и в ней находящий радость. Обыкновеннейший человек, занятый своим обыкновенным делом, озабоченный малыми семейными хлопотами, — он интересен Станиславскому потому, что в обычном течении быта, в том, что принято считать пустяками и мелочами, в полную силу проявляется человеческая доброта и любовь к жизни.

{66} Искренним было все, что делал актер на сцене, сливаясь мыслями своими с героем: «Когда мне говорили, что он наивный, недалекий человек, что он суетится зря, я этого не находил. По-моему, все, что волнует дядюшку, чрезвычайно важно с точки зрения человеческого благородства. Напротив, мне было стыдно за себя в этой роли, что я — старик! — влюбился в девочку. Да разве я ей пара?! Говорят, Фома — мошенник. Но если он действительно волнуется за меня и проводит ночи в молитве, если он учит меня для моего же блага, он представляется мне самоотверженным»[[77]](#endnote-78).

Тишайший, добрейший, честнейший человек, заеденный деспотичной маменькой и ее приживалками. Робко любящий Настеньку (в инсценировке — Катеньку). Но только это не слило бы Станиславского с Ростаневым. Дядюшка сделался его главной любимейшей ролью потому, что в этом добряке неистребимо действенное начало. Как Дон-Кихот должен выехать из своего именьица на пустынные дороги, на защиту бедных, на помощь обиженным, — так и Ростанев Станиславского верит в силу, во всемогущество добра. И не только верит, но живет и действует во имя его. Он всех любит; у него и Пальчиков «благороднейшая душа», и Отрепьев «высочайшего ума человек», и Фома — совершенство. Дядюшка все время хлопочет, улаживает, мирит, хочет, как царь Федор, «всех согласить, все сгладить». Но, в отличие от Федора, герой Станиславского активен в своем стремлении к добру. О нем даже нельзя сказать, что он долго терпит, потому что он постоянно верит в доброту и честность Фомы, с ясной улыбкой отметая все подозрения по его адресу. Но как только он видит, каков Фома на деле, после в общем-то ничтожного намека, дядюшка «в исступлении накидывается на Фому, схватывает его за плечи и с силой выталкивает в дверь, так что стекла стеклянной двери разбиваются» (ремарка инсценировки).

Актер недоумевал, когда зрители оценивали этот поступок не как простое, необходимое действие: «Говорят, что в конце пьесы в дядюшке просыпается лев. Но я смотрю на это проще. Он сделал то, что сделал бы всякий, кто любит»[[78]](#endnote-79).

В его герое не «просыпался лев» — он свершал естественный, необходимый поступок. И так же необходимо было прощение Фомы, потому что дядюшка все-таки не может поверить в подлость другого.

{67} «Спешите творить добро» — могло быть девизом Станиславского в роли Ростанева, который делал добро кому мог и как мог; в финале он остается таким же, каким был, — добрым Дон-Кихотом в венгерке, с бакенбардами. Кончалась роль фразой дядюшки, обращенной к Фоме: «Ты простишь и Букашкина».

В своем спектакле режиссер Станиславский снова раскрывал естественное, неторопливое течение жизни поместья, старательно зарисовывал обстановку действия, создавал даже предшествующую Чехову «звуковую паузу» с пением соловья, лаем собак, отдаленной трещоткой сторожа, песней в финале второго акта. Но тема современного человека, тема бескрылого, мелкого быта лишь намечалась в этом любимом образе Станиславского, хотя он в полную силу ощущал трагедийный потенциал «Степанчикова»: «На сцене это мучительная трагедия с комедийным концом, который не слишком примиряет»[[79]](#endnote-80).

Зато в двух других своих ролях Станиславский в полную силу, неожиданно для себя, неожиданно для зрителей и критики, привыкших уже видеть в нем блистательного характерного актера, раскрыл именно «мучительную трагедию». Это главные роли в двух пьесах А. Ф. Писемского — «Горькая судьбина» и «Самоуправцы».

«Самоуправцы» девять раз прошли на сцене Художественного театра в 1898 – 1899 годах. Спектакль шел одновременно с «Царем Федором», с «Чайкой», и Станиславский в главной роли вызывал дифирамбы критики. Впервые же он был поставлен за девять лет до открытия нового театра — в 1889 году, а еще годом раньше, на третий день после открытия Общества искусства и литературы, прошла премьера «Горькой судьбины».

Как известно (подробнее речь об этом будет идти в следующем разделе главы), трагедийные роли Станиславского в «маленьких трагедиях» Пушкина, в «Уриэле Акосте» и «Отелло» вызывали интереснейшие и острейшие дискуссии, но не получили безусловного признания ни у зрителей, ни у критики и не дали полного удовлетворения самому исполнителю. Две роли Писемского — единственные роли Станиславского, в которых он был признан трагедийным актером и в которых сам ощущал ту полноту слияния с ролью, жизни в образе, к которой он всегда стремился, но которой не всегда достигал, особенно в трагедии.

{69} Крепостной крестьянин Ананий Яковлев и генерал-аншеф князь Имшин — интереснейшие звенья между «характерными» ролями Станиславского и решениями трагедии, звенья, объединившие точнейшую характерность, верность быту, среде, эпохе с той силой, накаленностью страстей и чувств, которая считалась областью, чуждой Станиславскому.

Обе роли тесно связаны с современными ролями Станиславского; в то же время его Ананий Яковлев принадлежал России дореформенной, той огромной полосе русской истории, которая тянулась из глубины веков до «освобождения крестьян» — безземельной реформы, которая хоть и отняла у помещиков власть над живыми душами, но самим душам не дала ничего. Частью этого недавнего времени был рассказ о том, как оброчный мужик, вернувшись в деревню, убил ребеночка, прижитого его женою от барина. Рядом с другими героями современных пьес, которых играл Станиславский, Ананий — человек тех «больших страстей», которые считались противопоказанными актеру; трагедийный потенциал этой роли не меньше, чем в «Отелло» или «Акосте». Но трагедийная ситуация «Горькой судьбины» неотрывна от России — от жизни крепостной деревни и безделья барского поместья, от тяжелой, неторопливой крестьянской речи, подлинность которой, пожалуй, равна лишь подлинности языка «Власти тьмы».

Эту социальную, историческую правду прежде всего чувствовал и воплощал в своем Анании Станиславский. Крестьян ему почти не пришлось играть. До Анания он сыграл только Карягина в «Майорше» Шпажинского. После — Митрича во «Власти тьмы», одну из неудачнейших своих ролей в Художественном театре.

Надо сказать, что сама ситуация этой роли в «Майорше» предваряла «Горькую судьбину». Андрей Карягин — главный герой пьесы Шпажинского — молодой еще, зажиточный арендатор мельницы, любит родственницу своей жены Феню, которая, мечтая сделаться «благородной», убегает к соседу-майору (отсюда — название пьесы). В финале Карягин сталкивает Феню в пруд и, когда девушка утонула, кается жене: «Не стерпел, Паша, погубил и тебя и себя!»

Вероятно, играя Карягина, Станиславский стремился передать его мещанско-крестьянскую речь, характерные черты деревенского богатея, как впоследствии во «Власти {70} тьмы» он очень старался быть настоящим мужиком, да еще отставным солдатом.

В «Горькой судьбине» он вроде бы не очень стремится отойти от себя; на фотографиях легко узнается лицо Станиславского — только парик да небольшая окладистая борода отличают его. Стройная фигура в «сибирке хорошего сукна» (авторская ремарка). Но это уже не стройность Паратова или Дон Гуана, а крестьянская статность, степенность богатого мужика, знающего себе цену. Характерность, внешняя достоверность, которой так добивался Станиславский в современных ролях, не исчезла, а упрочилась в Анании. Но она определялась основой, сердцевиной роли, которая оказалась неожиданно близкой Станиславскому. В образе Анания он воплощал черты простого, «естественного» человека. Эта тема ясно проходит через первые акты крестьянской трагедии; вернувшийся из Питера Ананий, соскучившийся по жене, по родне, по деревне, справедливо оделяет всех гостинцами, уверенно прикидывает, как с большей пользой употребить деньги, заработанные в городе. Дальнейшая жизнь ему мерещится размеренной, деловито-неторопливой, по его мерке и разумению — счастливой. Человек, у которого все есть, чтобы быть справным крестьянином, хорошим семьянином. И все это разваливается, рушится, деньги его оказываются ненужными жене, а сам он уже не думает о налаженном хозяйстве, узнав о том, что у жены от барина «паренек… полутора месяцев теперь».

Он «учит» жену, учит домостроевски страшно, но, собираясь обедать, приказывает теще: «Подайте уж привереднице-то нашей», — он хочет еще вернуть жизнь в налаженную колею, и, может быть, вернул бы, если бы жена сама не убежала от него к барину, если бы деревенский сход не приказал ему «ослободить бабу». Ананий не может понять своей вины перед женщиной, выданной за него насильно, он и не думает о ней как о человеке, имеющем свою жизнь, свои права. Увидев, как радостно собирается Лизавета уходить, он хватает младенца, и «раздается страшный удар и пронзительный крик ребенка». В финале закованный в кандалы Ананий отдает свои кровные пятьсот рублей священнику, истово прощается с женой и земно кланяется народу: «Не помяните меня окаянного лихом и помолитесь о моей душе грешной!»

Трагедийная роль становится одной из лучших ролей Станиславского. Его принимают в ней и критика и зрители {71} без всяких оговорок о том, что г‑н Станиславский — прекрасный актер, но не трагик. Станиславский отмечал «слияние с ролью», редкую легкость своего исполнения. Он чувствует себя в роли свободно; проводит ее скупо, «на выдержке», почти не жестикулируя, и почти каждый раз находит новое для образа: «Блестящий спектакль. Никогда я не играл с таким удовольствием. В этот день, по-моему, у меня было все в меру. Достаточно воодушевления, достаточно нервов и умения владеть собой… Я играл первое, трудное для меня, действие так, как никогда мне это не удавалось… Во втором акте я играл совершенно без жестов, не сходя с места… В третьем действии я чувствовал, что играл совершенно просто, естественно и легко владел нервами… Сцена прощания удалась очень хорошо. Я плакал. Помню, я как-то особенно униженно кланялся народу и чувствовал, что публика поняла мой поклон…»[[80]](#endnote-81).

Так придирчиво и подробно прослеживает он все спектакли, чувствует, что отдельные сцены удаются ему то сильнее, то слабее, но общая правда образа и самочувствия неизменно сохраняется.

Правду эту, безусловно, помогает сохранять режиссерская работа А. Ф. Федотова. И дело не только в индивидуальной помощи Станиславскому, но и в создании правды деревенской жизни, в том, что на сцене оживали «типы крестьян», особенно точные в сцене сходки. Вероятно, Станиславскому легко было играть ее и потому, что он видел перед собой не безликую толпу статистов, а людей одной среды, одного положения с Ананием и в то же время разных: «образованных» крестьян, нахватавшихся городских словечек, мужиков, не покидавших родной деревни, бедняков, бурмистра.

Эта слаженность общего ансамбля, умение раскрыть эпоху действия определили и постановку «Самоуправцев» 1895 года[[81]](#endnote-82).

Нельзя сказать, что Писемский нашел для этой пьесы какой-то новый, оригинальный сюжет. Старый муж ревнует молодую жену, жестоко преследует ее и молодого офицера, которого она любит. В финале старик умирает.

Сила пьесы не в этом сюжете, но в неповторимых, своеобычно русских характерах героев, в великолепном языке их, непринужденном и живом, образном и исторически точном. Именно это понял прежде всего Станиславский: {72} «И пьеса, и роль талантливо, но жестоко написаны трудным, стильным языком эпохи»[[82]](#endnote-83).

В пьесе действовал не абстрактный «ревнивец», сходный с Отелло, но генерал-аншеф павловских времен — жестокий, храбрый, грубый, необразованный; не «голубая» страдалица-жена, но недалекая маленькая теремная затворница; не копия шекспировского шута, но шут Кадушкин, который «до неистовства не любит, когда его теленком называют»; не эффектно благородные разбойники, но пьяненькие мужички, предводительствуемые отставным портупей-прапорщиком. Станиславский сразу почувствовал бытовую плотность, реальность образа — почувствовал и передал сильнее, чем все его прославленные предшественники и соперники в этой роли. А соперников было много: И. В. Самарин, В. В. Самойлов, М. И. Писарев.

Самарин в роли Имшина и заставил Станиславского сначала искать в этой роли только деспота и ревнивца, только «злого».

В «Моей жизни в искусстве» он говорит об Имшине только в связи с открытием своим в этой роли; открытием, которое он сформулировал в знаменитом афоризме — «Когда играешь злого, — ищи, где он добрый».

Афоризм этот превратился для сегодняшних актеров в краткую формулировку непреложного закона сценического искусства. Закон этот должен быть обязателен не только для актеров Художественного театра, но и для всех актеров «школы переживания». Но при всей кажущейся бесспорности и простоте его ни один из принципов актерской школы Художественного театра не вызывал стольких возражений и споров. Вплоть до 30‑х годов XX века противники Художественного театра выдвигали этот афоризм в качестве тягчайшего обвинения, доказывая, что он-то и свидетельствует неопровержимо об «объективизме» МХАТ, о полной его политической индифферентности, о стремлении к «оправданию» любого персонажа.

На деле же открытие Станиславского, которому он вначале вовсе не придавал социального, мировоззренческого смысла, свидетельствовало о неизбежном углублении процесса познания и отражения действительности в искусстве, о понимании Станиславским сложности, диалектичности человеческого характера. Но это понимание открытия Станиславского придет гораздо позднее, пока {73} же «когда играешь злого, — ищи, где он добрый» кажется очень точной, образной формулировкой результата актерского опыта, напоминающей новый оттенок цвета, открытый живописцем и вошедший с тех пор в палитру всех художников. Это закон построения образа по принципу контрастов, сочетания различных оттенков чувств, которые подчеркивают друг друга, делают образ объемным, то есть осуществляющим то, к чему призвано искусство. Играя старого ревнивца, не бойся показать его доброту, играя кроткого человека, не скрывай его гнева или злобы, — тогда основная краска, основной тон образа не исчезнет, но раскроется точнее.

Конечно, не со Станиславского начались поиски многообразия, контрастов образа и не им они кончились. Вспомним, что в дневнике 1901 года Л. Н. Толстой записывал:

«Видел во сне тип старика, который у меня предвосхитил Чехов. Старик был тем особенно хорош, что он был почти святой, а между тем пьющий и ругатель. Я в первый раз ясно понял ту силу, какую приобретают типы от смело накладываемых теней. Сделаю это на Хаджи-Мурате и Марье Дмитриевне»[[83]](#endnote-84). Для Толстого, написавшего уже «Войну и мир», «Анну Каренину», «смело накладываемые тени» представляются открытием. То же открытие — «когда играешь злого…». Это вообще один из законов реалистического искусства, драматургии и театра. В ярости, в гневе, любви, сарказме мочаловского Гамлета, в Отелло — Сальвини, так поразившем Станиславского, тоже раскрывалось это «когда играешь злого» или «доброго…». Но Станиславский уложил один из основных законов искусства в лаконичный и образный афоризм, отлично выражающий главное в этом законе.

Для него самого это было открытием, сразу давшим верный тон трудной роли. Роль, в которой доминировали лишь «черные» краски ревности и деспотизма, осветилась, заиграла глубокими рембрандтовскими тонами.

Глава московской театральной критики, Васильев-Флеров, так описал неожиданное впечатление от Станиславского в этой роли:

«На Малом театре четверть века тому назад “Самоуправцы” прямо нагоняли ужас… Общее впечатление было приблизительно такое же, какое вы испытываете в “кабинете инквизиции”… Я два раза смотрел “Самоуправцев” с г‑ном Алексеевым. Мне все хотелось проверить {74} мои впечатления, совершенно различные от тех, какие я испытал четверть века тому назад, в Малом театре…

Князь Платон является у г‑на Станиславского не таким, каким ожидал его видеть зритель. Это не лютый зверь, с глазами, налитыми кровью… Нет, перед нами человек, не знающий препятствий проявлениям своего характера. Я сказал бы, “властный самодур”… Но этот властный человек, к услугам которого находится целая рать вооруженных людей, этот человек, выступающий перед нами в роли мстителя, он в то же время глубоко несчастен, с одной стороны, и глубоко русский человек — с другой стороны.

Таким изображает г‑н Станиславский князя Платона. Вы спросите: не передвигает ли он линии, какими очерчен этот тип у Писемского?..

Нет. Все то, что дает нам артист, находится в самой пьесе… Все это написано и напечатано. Только прежде на это не обращали внимания, а теперь г. Станиславский построил свое исполнение роли князя Платона на человеческой стороне этого типа. Отсюда появление психологии, которая ранее находилась лишь между строк, а теперь выступила наружу»[[84]](#endnote-85).

В «Самоуправцах» Станиславский хотел понять и выразить XVIII век с его галантностью и грубостью, с безграничной властью помещиков и нищей жизнью холопов, уходящих в «разбойники». Он сам тщательно рисует эскизы оформления — сумрачный сводчатый подвал, где творится суд, богатую комнату в добротном дворянском доме. Он заранее определяет переходы, мизансцены, добиваясь прежде всего жизненной естественности их; он подробнейше разрабатывает в четвертом акте появление разбойников, которые врывались на сцену разноликой, живописной толпой, предводительствуемой «замечательным Девочкиным» — А. Р. Артемом, — старым офицером, который вызволяет дочь от тирана-мужа. Сцена эта, явно предшествующая «мосту через Яузу» из «Царя Федора», помогала и Станиславскому-актеру точнее выразить правду эпохи и характера, рожденного ею; не случайно так подчеркивают критики «стильность», историчность его Имшина: «Это действительно был как бы оживший, вышедший из рамки превосходный портрет старика, екатерининского генерал-аншефа, может быть, соперника Орловых и Потемкина»[[85]](#endnote-86).

{75} Даже весьма несовершенные фотографии 90‑х годов передают эту правду образа — правду психологическую, историческую, социальную. Имшин Станиславского — высокий, грузный, с неистребимой военной выправкой, с привычной шпагой на боку. Свой камзол, белый парик, треуголку он носит буднично, как современный человек — сюртук и фуражку. Лицо большое, грубое, с глубокими морщинами, со старческими набрякшими веками, нижняя губа немного отвисла. Кажется очень дряхлым, когда сидит ссутулившись, сложив руки на животе. Вероятно, в первым акте Имшин представал таким, каким был он все последние годы до начала действия пьесы, когда был спокоен и уверен: властным, но не жестоким, вспыльчивым, но отходчивым, балующим, как ребенка, жену, которая и боится его, как ребенок.

Второй акт начинается с появления Имшина, перехватившего письмо жены, уже задумавшего месть. «Г‑н Станиславский начинает свою сцену еще за кулисами. Когда из-за дверей показывается его голова, вы чувствуете, что Имшин не сейчас начнет переживать драму, что он ее уже переживал там, за дверью, подслушивая разговор жены и брата. А когда он на сцене и говорит свои заключительные слова, мы чувствуем, что Имшин что-то такое решил, что-то ужасное, но что именно — не знаете ни вы, ни он сам»[[86]](#endnote-87).

По описаниям критиков, Имшиным здесь овладевает возбуждение — нездоровое, лихорадочное, глаза его блестят, тихая речь прерывается криком. А в третьем акте, в сцене издевательски-торжественного суда над женой и ее любовником — суда, на котором председательствует шут Кадушкин, разодетый в костюм маркиза, «Станиславский вносит необыкновенно тонкую внешнюю подробность, то, что у французов называется “jeu de scène”. Обращаясь к судье, он несколько раз почтительно снимает перед ним шляпу. Это удивительно характерно для князя Платона»[[87]](#endnote-88).

Во всеоружии реалистического мастерства играл Станиславский трагедию человека, прошедшего муки ревности, страшную месть, предвкушение убийства; завершает он ее «катарсисом» — просветлением князя Платона, который тихо умирает в кресле, соединяя руки жены и поручика Быкова.

Так пришел Станиславский к своему историческому герою, который был для него одновременно и героем {76} трагедии. Пьесы Писемского дали ему для этого благодарнейший материал; опять его Ананий и Имшин — не герои-одиночки, стоящие над жизнью, над бытом. Станиславский — актер и режиссер всегда ощущает связь персонажа со средою, с исторической национальной и социальной конкретностью, вне которой немыслим для него любой герой, в том числе и герой трагический.

Веками накопленные театральные штампы отброшены. Характер возвращается к жизни, к ее многообразию и сложности («когда играешь злого…»). Бытовые пьесы Писемского способствуют этому. В них все — как в жизни. В них торжествует бытовой реализм, точный и жестокий, в них словно проходит доподлинная реальность рубежа XVIII – XIX веков и недавней крепостной России. Правда жизни торжествует на сцене. За Щепкиным, который первым стал «нетеатрален на театре», последовала блистательная плеяда продолжателей. Замыкал ее молодой актер-любитель, продолживший вечные, прекрасные традиции русского реалистического искусства XIX века.

## Мечта о трагедии

Молодой Станиславский мечтал о ролях классических трагедий, о «костюмных» ролях, как говорили тогда. «Костюмные», не мудрствуя лукаво, означало те роли, к которым не подходил современный сюртук или платье — собственность актера, и, значит, антрепренер должен был тратиться на исторические костюмы. Для «костюмных» ролей нужны камзолы, колеты, латы, ботфорты, боярские одеяния, шляпы с перьями. В этих ролях можно было блеснуть красивым голосом и жестами, можно было живописно обрисовать фигуру складками плаща.

Но таких ролей не много выпало на долю Станиславского. Его миновали эффектные мелодрамы вроде «Кина», ему не пришлось произносить монологи героев Гюго. Алексеевский кружок на классику почти не отваживался. Зато в Обществе искусства и литературы наряду с современным репертуаром шли «Коварство и любовь», «Отелло», «Уриэль Акоста».

{77} До этого, еще в Кружке, из «серьезных» ролей Костя Алексеев сыграл в шестнадцатилетнем возрасте молодого патриция Корнелия из длиннейшей стихотворной трагедии Аполлона Майкова «Две жизни». Да в 1883 году спел партию жреца Рамфиса в третьем действии «Аиды», поставленном молодыми Алексеевыми в своем домашнем спектакле. На фотографии египетский жрец седобород, импозантен, в полосатом головном уборе. Он воздел руки вверх, возвел очи горе — не хуже, чем любой оперный артист. До этого Станиславский занимался с «педагогом по вокалу» — знаменитым оперным певцом Ф. П. Комиссаржевским. Он готовил с ним партии Мельника из «Русалки» и Мефистофеля из «Фауста» (правда, оперный дебют Станиславского так и не состоялся). Мефистофеля Станиславскому пришлось сыграть только однажды, в домашнем маскараде: огненно-красный Мефистофель — Станиславский выходил навстречу монахам и, искушая их, превращал одного монаха в танцовщицу, вокруг которой начинали танцевать другие монахи. Мефистофель был красив, пластичен — участникам и зрителям он запомнился надолго.

Оперным певцом ему стать не довелось. Но водевильные куплеты он всю жизнь пел артистично, а многочасовые занятия пластикой и вокалом пригодились ему в «костюмных» ролях Общества искусства и литературы.

Первый сезон Общества можно назвать пушкинским сезоном: шел «Скупой рыцарь» и «Каменный гость». Пушкинским был он и для Станиславского.

Открытие Общества состоялось 8 декабря 1888 года, шли две пьесы — «Жорж Данден», где Станиславский играл своего любимого Сотанвиля, и «Скупой рыцарь», где он выступил в заглавной роли.

Широко известен его рассказ о муках работы над ролью, о противоборстве «благородного отца» в трико, при шпаге, о котором мечтал исполнитель, и «древнего старика… в кожаном грязном, истертом подшлемнике на голове, похожем на женский чепец, с длинной давно не стриженной эспаньолкой»[[88]](#endnote-89), — каким рисовался Скупой режиссеру спектакля А. Ф. Федотову. В результате талантливой и достаточно беспощадной режиссерской работы актерский образ приблизился к тому, который виделся режиссеру.

Актер имел успех у публики и у прессы: «В глубине тяжелого свода мелькнуло световое пятно. Оно медленно {78} росло, и выдвинуло силуэт железной решетчатой двери. Послышалось бряцанье ключей и, наконец-то, мы увидели барона, — высокого, немного сутуловатого старика в сильно поношенном костюме. Он робко осмотрел подвал, прислушался к безмолвию и начал бессмертный монолог. Г‑н Станиславский его очень хорошо не только читал, но и мимировал и — прямо играл»[[89]](#endnote-90).

Рецензент останавливается на деталях исполнения (на том, как старик обнимает сундук, как со стоном вонзает ключ в замок), показывающих совершенное понимание пушкинского образа и приближающих Скупого — Станиславского к тому Скупому, которого сыграл в 1853 году Щепкин. Но чисто логическая разработка роли никогда не была главной для Станиславского. Если не было слияния, сживания с ролью, он считал ее неудачей; к таким отнес он и своего Скупого. «Классические роли нужно отливать точно бронзовые монументы»[[90]](#endnote-91), этого хотел Станиславский. «Бронзовых монументов» ему не суждено было отлить, но суждено было открыть в ролях, считаемых «монументами», мир простых человеческих чувств, вернуть персонажей жизни, сами пьесы — потоку действительности, из которой выросли они.

Работа над классикой шла трудно. Ни в одной трагедийной роли не достиг Станиславский той свободы и легкости, ни одна не принесла ему радости, которую давали комедии и просто пьесы.

«Скупой рыцарь» всегда казался ему опытом, экспериментом; он как бы смотрел на него со стороны, не входя в образ, не сливаясь с ним. Главу «Моей жизни», посвященную ролям Дон Гуана из «Каменного гостя» и шиллеровского Фердинанда, Станиславский назвал беспощадно: «Два шага назад». Он жесток здесь к себе, он смеется над собственными штампами и категорически говорит о том, что взялся не за свое дело. «Я снова копировал оперного баритона в парижских сапогах и со шпагой»[[91]](#endnote-92). О Фердинанде, роли — мечте любого молодого актера, ему нечего вспомнить, кроме того, что он «естественно целовался» на сцене с М. П. Перевощиковой, по сцене — Лилиной.

Фотографии Станиславского в этих ролях сохранили нам именно «первых баритонов» или «теноров». Насколько отличались друг от друга его водевильные, комедийные, драматические персонажи, настолько абстрактны {79} его «любовники» Пушкина и Шиллера. В ролях характерных он давно уже смело и свободно берет образцы из жизни. В ролях героических долго копирует сценические образцы, принадлежащие даже не столько драматическому, сколько оперному театру. Потому-то и нам кажется, что мы уже видели такого же статного, черноусого Фердинанда в белом парике, торжественно положившего руку на эфес шпаги. И Дон Гуана — с традиционной эспаньолкой, при той же шпаге, в испанской широкополой шляпе, в красиво драпирующемся плаще.

Насколько индивидуальны костюмы не только современных персонажей Станиславского, но и Сотанвиля и Бенедикта, настолько эти камзолы и ботфорты кажутся взятыми напрокат оперными костюмами, в которые не раз уже облачались другие «баритоны».

Может быть, если бы спектакли шли подолгу, исполнитель и нашел бы для героев характеры — он уже начинал нащупывать их (так, он последовал совету Г. Н. Федотовой, которая упрекнула его за излишество страсти и драматизма в Дон Гуане, и стал искать в сценах с Доной Анной «притворно восторженное лицо», «притворное отчаяние», «притворный кающийся тон», и даже с Командором сделался «смелее, нахальнее»[[92]](#endnote-93). Но спектакли шли два‑три раза, и жизнь их на этом кончалась. Не успев действительно зажить на сцене, Станиславский уже переходил от этой роли к следующей — от Скупого рыцаря к Ананию Яковлеву, от «Каменного гостя» — к старой «Чашке чаю».

Казалось, вероятно, что их играют разные актеры. Разница в самом качестве исполнения характерных ролей молодого Станиславского и его Дон Гуана или Фердинанда была огромной. Первые роли играл уверенный, самостоятельный мастер. Вторые — любитель-копировщик, словно бы и не обладающий большим вкусом. Но тянуло его к этим образам неодолимо. В одном только 1889 году он сыграл Гуана, Дон-Карлоса в сцене у Лауры, Фердинанда — своих красавцев в высоких ботфортах и плащах, произносящих у рампы возвышенные монологи романтического театра прошлого века. И в том же 1889 году Станиславский играет Обновленского и Имшина, не только продолжая в этих ролях лучшие традиции XIX века, но и предваряя в них психологический театр XX века.

{80} Правда, после этого в течение шести лет — до постановки «Уриэля Акосты» в 1895 году — не играет Станиславский «костюмных», «оперных» ролей. Вернее, роли эти, проскальзывающие в репертуаре, настолько случайны для актера, что мы просто забываем о том, что одновременно с Паратовым Станиславский сыграл в «мамонтовском кружке» эффектную роль судьи Самуила в трагедии «Царь Саул», написанной самим Саввой Ивановичем и его сыном, Сергеем Саввичем, что в «лирических сценах из античного мира», написанных тем же С. С. Мамонтовым и названных «Афродита», он вышел ваятелем Агезандром, что сразу после изумительного полковника Ростанева была сыграна отчаянно мелодраматическая роль юного красавца, благородного монархиста Мореака в одноактной французской драме «Анна де Кервилер», что задолго до заглавной роли Станиславский вышел в «Уриэле Акосте» в роли врага Акосты, раввина де Сантоса[[93]](#endnote-94).

Но роли в этих спектаклях выводили Станиславского из круга бытовых и водевильно-комедийных ролей и ставили перед ним задачи совершенно новые. В этих ролях Станиславский учился произносить стихотворные монологи и диалоги, носить античные тоги и средневековые плащи, пластично двигаться. Но пока — не больше.

С этим «романтическим романтизмом», со своими мечтами о ролях «красавцев теноров» актер расстается легко. Можно сказать, расстается смеясь. В 1890 году Общество искусства и литературы показывает одноактную пьесу Ф. Соллогуба «Честь и месть». Впрочем, это вовсе не пьеса в обычном смысле слова. Федор Львович Соллогуб, художник и поэт, великий знаток искусства и истории прошедших эпох, написал пародию на романтическую драму, предваряя тот пародийно-иронический театр, который расцветет в XX веке. В 90‑м же году самый жанр этот был еще настолько непривычен, что, по словам Станиславского, спектакль ожидал провал, так как большая часть публики сначала всерьез принимала все ситуации пьесы, и только смех «знакомых Соллогуба», подготовленных к встрече с пародией, определил постепенно реакцию недоумевавших вначале зрителей.

Читая сейчас у Станиславского подробное описание этого спектакля, мы понимаем, как точно предварил он знаменитую «Вампуку», как предшествовал вообще пародиям «Летучей мыши» и «Кривого зеркала».

{81} Поднимается занавес. На сцене должна бушевать гроза. Но гром не действует, а мигающая молния выдает свою бутафорскую сущность. Фонарщик зажигает крошечный фонарик, тотчас дающий ослепительный свет. Из противоположных кулис выходят — конечно, быстрыми шагами, конечно, закутавшись в плащи, конечно, в широкополых шляпах — два испанца и почти сталкиваются лбами на середине сцены. Начинается диалог-поединок:

— Куда, отважный кавалер?
— Туда, где нету вас, мессер.
— Раскаетесь за свой ответ!
— Раскаюсь, сударь, или нет…
— Довольно слов, пора за дело!..

И кавалеры начинают биться на шпагах. Один из них, именуемый графом Гастоном де Лавираком, изображался Станиславским. Он с удовольствием подробно описывает себя в этой роли: «Начнем с костюма. На голове у меня была шляпа испанская с огромного размера пером. Поля шляпы жесткие, благодаря чему мне было весьма удобно проделывать с ней всевозможные чопорные поклоны. Черное трико со спущенными испанскими сапогами с раструбами. Узкие черные бархатные штанчики и узкий колет с высоким и широким жабо à la Henri IV. Грим банальнейший итальянского трагика: удлиненные усы и эспаньолка, расходящаяся в разные стороны; смуглый цвет лица и очень черный — волос и бровей. Фигура получалась худая, длинная, вроде Дон-Кихота. Добавим ко всему этому громкий, с некоторым дрожанием крикливый голос. Усиленный пафос, утонченная жестикуляция с претензией на шик. Не балаганное, а серьезное и искреннее отношение к комико-драматическим моментам роли, несколько экзажерованное отчаяние и ужас в соответственные моменты. Все это, взятое вместе, выходило смешно»[[94]](#endnote-95).

Так даже в этой, не просто комедийной, но пародийной роли воплощался неизменный принцип актера Станиславского, всегда находившего «серьез» в самых невероятных обстоятельствах своих ролей.

В «Чести и мести» длинный граф Гастон, протыкая противника шпагой, заботливо спрашивал:

Куда отправить ваше тело?

Умирающий противник отвечал:

К графине… Бланш… де Вьель Кастель…

{82} Старец Гастон приходил в ужас (вероятно, он хватался за голову и впадал в преувеличенное отчаяние романтического героя, открывающего роковую тайну):

Как, вы виконт де Пергоэль?..

Тот отвечал:

О да… Что с вами, мой творец?

и Гастон, задыхаясь, бросался к пронзенному шпагой:

Виконт Арман, я ваш отец!!!

Тут выходил еще один испанец, изображаемый самим Соллогубом, и убивал Гастона. В Соллогуба немедленно стрелял молодой испанец — второй сын Гастона, мстящий за смерть отца.

Затем, «чтобы не кончать так скоро драмы, все опять воскресают и начинают обмениваться приветствиями. Появление двух незнакомцев из окон. Они говорят трескучий, никому не понятный монолог, в котором и заключается тайна пьесы (пьеса названа в подзаголовке “Тайна в одном действии”). Пиф‑паф! — оба умирают и свешиваются с окон, как петрушки. Гробовое молчание. В течение монолога мы, занятые мимической банально-оперной игрой и тривиальными театральными жестами, соответствующими монологу, после смерти двух старцев замираем в недоумении. Пауза. Я медленными балетными шагами подхожу к суфлерской будке, снимаю шляпу и с серьезнейшим видом произношу слабым голосом: “Скончались оба. Мир вам, предки”. Происходит ссора. Мы с Соллогубом выхватываем шпаги, одновременно бежим к авансцене, делаем бравурный жест, еще скорее сходимся, протыкаем друг друга и умираем. Саша Федотов сходит с ума и падает на меня. Должно быть, вышло смешно, если публика единодушно требовала повторения. Положим, было много знакомых. Мы повторили пьесу целиком. Вызовам не было конца»[[95]](#endnote-96).

Так, осмеивая и убивая, расставался Константин Сергеевич со своим «тенором», красавцем в широкополой шляпе, кумиром гимназисток и молодых дам. Малейшие признаки внешней романтической красивости будут выводить его из себя в учениках, которых он будет бранить и высмеивать. И сам вернется к романтизму в последней {83} своей роли князя Шуйского. Но это произойдет через десятки лет. Пока же с «Честью и местью» уходят призраки пышного «романтического романтизма» в плащах и со шпагами. Их место занимают реальнейшие люди прошлого. Такими же реальными, как герои Островского и Писемского, становятся трагедийные роли 1895 – 1896 годов: Уриэль Акоста из трагедии Гуцкова и шекспировский Отелло.

Роли эти играл великолепный актер-профессионал, который пришел к вершинам мировой трагедии не от любительской самоуверенности, но от величайшей взыскательности, от проверки себя в театре и театра в себе. «Искусство переживания», составные элементы которого начинал объединять и определять молодой руководитель Общества, — должно было проверяться во всех жанрах драматургии, на ролях самых разнообразных. Если верно открытие «когда играешь злого, — ищи, где он добрый», если верны его пути поисков сценического самочувствия, то они должны быть применимы к любой роли — от водевиля до шекспировской трагедии.

Притом, работая над романтической драмой XIX века и над великой трагедией Возрождения, Станиславский не видит и не делает между ними принципиальной разницы, вернее — никакой разницы.

Метод работы совершенно одинаков; обе пьесы, обе заглавные роли Станиславский прежде всего возвращает жизни, реальному времени, среде, быту. Причем это вовсе не издержки поисков молодого режиссера и актера: готовя в 1903 году роль Брута, создавая в 1929 – 1930 годах режиссерский экземпляр новой постановки «Отелло», он решает трагедии Шекспира в основном точно так же (но освобождаясь от излишней бытовой детализации и выделяя непрерывную, психологически оправданную линию действий всех персонажей). Первоначальность, свежесть жизненного восприятия — важнее всего. В стремлении к ней исполнитель воинствующе, полемично отвергает все театральные традиции, вернее, следует одной, той, щепкинской — «берите образцы из жизни!» Известное письмо Люсьену Бенару о решении «Отелло» — ярчайшее тому доказательство: «Поверьте мне, задача нашего поколения — изгнать из искусства устарелые традиции и рутину, дать побольше простора фантазии и творчеству. Только этим мы спасем искусство»[[96]](#endnote-97). Новые образы были вызваны к жизни {84} не особенностями «нетрагедийного» дарования Станиславского, но именно замыслом, сознательным решением их, отчетливо полемическим по отношению к сценической традиции.

Трагедийные роли, действительно, не были для Станиславского так органичны, как Штокман, Ростанев, чеховские образы. «Рациональное» почти все время сквозит в них; традиция преодолевается рассудочно, актер больше борется со штампами, пробует новые краски, чем перевоплощается в эти роли с той полной абсолютной искренностью и верой, которая была ему свойственна в Ростаневе или даже в Жорже Дорси.

Потому-то Акоста и Отелло Станиславского свидетельствуют не столько о границах его актерской индивидуальности, сколько о единстве метода работы его над ролями комедийными и трагическими, историческими и современными.

Как всегда, Станиславский не мыслит своей роли не только вне всей ситуации пьесы и взаимоотношений ее персонажей. Он не мыслит роли вне самой жизни, из которой пришла на сцену пьеса. Любую пьесу он возвращает в жизнь, как бы снова растворяет в ней сценические ситуации, характеры и действия персонажей, которые обрастают тысячами бытовых подробностей, точнейшими приметами времени и среды, — любую пьесу, будь то водевиль «Любовное зелье» или трагедия Шекспира. Н. А. Попов, игравший в «Отелло» роль Родриго, вспоминает: «От его рассказа, как будет развиваться действие в “Отелло”, мы просто обалдели. Великолепный шекспировский текст остался где-то на втором плане, лился только рассказ о самом действии»[[97]](#endnote-98).

У Станиславского нет (и никогда не будет) какого-то особого подхода к историческим пьесам; он в сильнейшей степени ощущает историю как реальность, как прошедшую жизнь, ощущает непрерывность, диалектику жизни, связь прошедших веков с веком настоящим. Поэтому так изумительно (и большею частью интуитивно) сочетает он в своих исторических спектаклях осознание прошлого в его непохожести на настоящее и в то же время связь его с настоящим, бытовую подлинность прошедшего, будь то Россия времен Грозного, античный Рим или сказочное (а в представлении Станиславского совершенно реальное) Берендеево царство.

{85} Художественный театр уже в годы своей славы ставит не столько шекспировского «Юлия Цезаря», сколько воскрешает Рим эпохи Цезаря. Это продолжение линии, которую Станиславский последовательнейше проводит через свои режиссерские и актерские работы времен Общества. В «Много шума из ничего», в «Двенадцатой ночи», в «Отелло» он старается воскресить реальную Англию или Италию эпохи Шекспира. В 1895 году он ставит не романтическую трагедию 40‑х годов «Уриэль Акоста», совсем не думает о романтизме, но создает картины из жизни Голландии XVII века (в самой пьесе «местный колорит» отнюдь не ярок). Он понимает и раскрывает «Уриэля Акосту» не как трагедию, даже не как историческую драму, а просто как кусок действительности XVII века Голландии. Не вообще Голландии, но Амстердама. Не только Амстердама, но его еврейской общины с укладом жизни, в котором соединяются черты голландские с древними, израильскими. «Элиты» этой общины — банкиров, ученых, духовенства, богатейших купцов. Круги действительности сужаются, но в сужении своем они хранят связь с общей огромной жизнью, частицей которой является эта трагедия для Станиславского.

Во времена, когда зрители не только провинциальных, но императорских театров в десятках исторических спектаклей видели одни и те же «готические залы», режиссер Общества любовно и дотошно старался воссоздать быт, костюмы именно XVII века, добывал бутафорию, соответствующую времени.

Исторически точны костюмы, декорации его «Акосты»; это точность жизни, истории, но не целостного образа спектакля, не единство общего стилевого решения. Те же костюмы и декорации без изменений могут быть использованы в любом спектакле, посвященном тому же времени. Ему все равно, какому жанру принадлежит пьеса; в спектакле он воссоздает реальную жизнь, вводя зрителей в дом врача-ученого Де Сильвы, где все соответствует веку семнадцатому, Голландии чистейшей и чопорнейшей.

Авторская скупая ремарка «Библиотека Де Сильвы. Смеркается» подробно раскрывается Станиславским-режиссером. Абстрактная «библиотека» превращается в комнату богатого дома с камином, добротной мебелью, с книгами, глобусами, географическими картами (великолепная деталь, найденная Станиславским именно для {86} Голландии — великой морской державы), с пучками сухих трав, необходимых врачу того времени.

Действие развивается гораздо более неторопливо, естественно, чем в пьесе; стремительный авторский диалог замедляется, раскрываясь не только в словах, но обрастая паузами, жестами, взглядами, Гуцковым не предусмотренными. Чувства предшествуют тексту, рождают его, «оправдывают» и в то же время как бы снижают, разбивая плавные стихотворные периоды на прозаические куски, насыщенные простым, житейским содержанием[[98]](#endnote-99).

Так решал свой спектакль Станиславский. Так он решал прежде всего свой образ. Его Уриэль — молодой человек с мягко-красивым лицом, с небольшой бородкой и длинными волосами, откинутыми назад, — не был в первых актах ни гневен, ни страстен, но был спокойно прост, и речь его текла естественно, почти прозаически. Никаких эффектных тирад, патетических монологов, пластичных жестов, о которых так мечтал молодой актер, играя первые свои трагические роли.

Не романтический герой под аплодисменты зрителей появляется на сцене, но ученик входит в давно знакомую комнату учителя, к людям, с которыми он связан тесно и привычно:

«Станиславский в первом акте ведет роль как бы холодно, но вместе с тем необыкновенно жизненно и верно. Акоста, увидев, что его книга попала для критики ученому и честному Сильве, вполне покоен, что он услышит, быть может, многое важное для его учения. Акосту лишь беспокоит фанатическое отношение к нему раввина де Сантоса, настолько, насколько он может причинить горе любимой им девушке — Юдифи. В этом акте Станиславский проявляет удивительную способность сживаться с изображаемым персонажем и художественным инстинктом прозревать жизненную правду», — писала критика о решении Станиславского в первом акте[[99]](#endnote-100).

Лиричность, чистоту Уриэля, благоговейное обожание невесты хотел раскрыть Станиславский в сценах с Юдифью. Но не эта, столь сильная в пьесе тема любви была главной в роли для Станиславского. «В моем исполнении роли Акосты философ победил любовника», — вспоминает он в «Моей жизни»[[100]](#endnote-101). И тут же Станиславский объясняет это своим неумением вести любовные сцены, сентиментальностью {87} своей, непониманием того, что и лирические сцены можно вести крепко и мужественно.

Такого «мужественного лиризма» нет еще в палитре Станиславского. Но в то же время простота, отсутствие патетики в сценах Акосты и Юдифи — М. Ф. Андреевой объясняются не только неумением актера вести любовные сцены в романтической трагедии, но и сознательным их решением.

Борясь со сценическими традициями, он в то же время продолжал в этой роли главную традицию русского искусства — традицию гражданственного толкования роли, раскрытия в первую очередь не любовной коллизии, достаточно острой в пьесе, но конфликта общественного, перерастающего в социальный. Своим Уриэлем Станиславский продолжал не традицию Барная, у которого главенствовала именно любовная тема, но традицию Ленского, у которого, как и у Станиславского, «философ победил любовника», для которого «прежде всего характерно то, что его Акоста был человек, преданный гораздо больше идеям, чем чувству любви»[[101]](#endnote-102).

В то же время традиционную для русского искусства коллизию, противоборство внутренне свободного человека и реального мира зла и насилия, он раскрывает так, как не делал этого никто из его предшественников и современников. Девриент в Германии, Иванов-Козельский, Ленский в России принимали авторский замысел, играли героя, стоящего над миром, над обществом, бесконечно выше него. Герой Станиславского — совершенно нов, необычен в театре. Актер играет не одинокого героя, который сам отталкивает людей и отрицает общество. Его Акоста не противопоставляет себя людям, но живет с ними и для них, пока они не отринули его; он не возвышается над людьми, как то положено авторскому Акосте, но «тяготится именем отщепенца»[[102]](#endnote-103). Борясь с абстрактным пафосом, с «шиллеровщиной» в изображении Акосты, он в борьбе этой сам впадает в крайность, так что критик имеет право заметить: «Станиславский играет Акосту (по крайней мере, в трех первых актах) каким-то анемистом, расслабленным юношей, неуверенным, почти робким, уж во всяком случае слишком безличным. Такой Уриэль не способен ни подчинить себе, ни возбуждать глубокую ненависть и вражду»[[103]](#endnote-104). «Не-герой» — удивленно и дружно констатируют критики. Человек умный, честный, прямой, но ничем не {88} напоминающий того одинокого и обреченного борца, какого играли все прежние исполнители Акосты, независимо от того, «любовник» или «философ» раскрывался ими сильнее.

Это новое качество исполнения отмечают и те, кто резко упрекает актера за снижение и осовременивание образа Гуцкова, и те, кто принимает такую трактовку[[104]](#endnote-105).

В реалистическую, подробную картину жизни XVII века вписывается основная тема спектакля Станиславского: трагедия «обыкновенного человека» и в то же время великого ученого, опередившего свое время, его конфликт с самим этим временем, с его обществом, самодовольным, застывшим в этом своем самодовольстве, в добротной, удобной жизни. Конфликт атеиста (не случайно Акоста Станиславского с таким равнодушием говорил о временном своем обращении в христианство) с религией, закосневшей в своей древней обрядности.

Не одинокий герой, людей презирающий и отрицающий. Но человек, стремящийся именно людям принести свою науку и свободную философию. И люди, боящиеся нового, пытающиеся вернуть ученого религии и доводящие его до самоубийства, потому что вернуться к догмам Акоста не может и порвать с людьми не может тоже.

Не тему «убитой любви» играл Станиславский, но тему Джордано Бруно и Галилея. Все критики единодушно говорят не о спаде спектакля и главной роли к финалу, но о подъеме их с того мгновения, когда раздается странный резкий звук шойфера — бараньего рога, и раввины торжественно начинают ритуальное проклятье — древнеиудейскую анафему отступнику и еретику.

О постановке Станиславским второго акта пишут все, захлебываясь от восторга, — пишут о том, что «здесь оживают картины фламандских мастеров», и не только о яркости, пышности внешнего решения, но и о взаимодействии персонажей сцены между собою, о том, как изумительно реагирует эта роскошная «толпа» на появление раввинов и на их проклятия.

Сцена при всей ее жанровости была пронизана единой мыслью: все эти красавицы в кринолинах, кавалеры, склонившиеся к ним, слуги, разносящие фрукты и вина в пресловутых «музейных» кубках, колыхание вееров, смех, плавные танцы, торжественный выход богача-хозяина {89} с наиболее знатными гостями — все сливалось в единый образ общества богатого и самодовольного, воплощенного Станиславским в его рубенсовской прелести и в его страшной ограниченности.

Станиславский подробнейше решал сцену появления раввинов на вечере у Манассе, медленное шествие их, стадный испуг всех этих дам и кавалеров à la Ван Дейк и одиночество Акосты среди них.

Еще сильнее звучала эта тема Галилея в знаменитой сцене отречения Акосты, в четвертом акте.

Станиславский-режиссер решал сцену сначала сдержанно. Темный, мрачный зал синагоги; среди сцены — помост, на нем — налой и кресло Бен-Акибы. Ниже — черные скамьи для простых людей. Тускло мерцают свечи. В костюмах преобладает черная гамма; черные одежды раввинов, черно-белые талесы; лишь Акоста — в ослепительно-белой одежде кающегося.

Медленно, истово начинается обряд очищения и покаяния.

С самого начала Станиславский подчеркивает неразрывность темы Акосты и «толпы», наполняющей синагогу; слова Акосты и гул толпы переплетаются, одно немыслимо без другого. Монолог свой Акоста читает не так, как принято читать блестящий романтический монолог: он замедлял чтение, останавливался, терял сознание, поднимался и мучительно медленно дочитывал свое отречение.

Резко меняется ритм сцены, когда Акоста отрекается от этого отречения. Он вбегает на сцену, за ним — изумленные и разгневанные фанатики, которые, согласно обряду, должны были попрать его ногами у порога святилища. «А все-таки она вертится», — твердо возглашает Акоста, «вскакивая на возвышение», и там, рядом с бесстрастным Бен-Акибой, он «разрывает акт отречения» — такой видится сцена Станиславскому еще в его режиссерском экземпляре.

В экземпляре этом он указывает только, что в синагоге стоит «шум, гвалт», а в самом спектакле он разрабатывает этот «шум» в знаменитую сцену нападения толпы на Акосту: трясущиеся от старости патриархи, раввины, лощеные «ван-дейковские» юноши — все бросались на Акосту, гася свечи, опрокидывая скамейки. «Летели вверх куски разорванной одежды; Акоста падал, исчезая в толпе от глаз зрителей, и вновь вскакивал, доминируя {90} над толпой и выкрикивая новые кощунственные слова… Страшно в такую минуту стоять среди разъяренной толпы… Мне кажется, что благодаря толпе я хорошо играл эту сцену и достигал высот подлинного трагического пафоса»[[105]](#endnote-106).

«Подлинный трагический пафос» этой сцены именно в общем ее решении, в противоборстве Акосты и озверевшей толпы, единогласно признавался зрителями и критиками самых разных направлений. Тихий, задумчиво-сосредоточенный «не-герой» первых актов становится здесь трагическим героем, стремившимся принести людям правду и отвергнутым ими. Конфликт был неотвратим и неизбежен — не конфликт абстрактного «героя» и абстрактной «толпы», но вот этого реального человека, ученого и мыслителя и определенного слоя общества, к которому принадлежал и сам герой.

Обозначенный в первых актах, конфликт этот достигал кульминации в четвертом акте и неизбежно трагически разрешался в финале.

Пятый акт трагедии Станиславский сильно сокращает. Снята сцена Акосты с мальчиком Спинозой, сняты нравоучительные реплики финала. Он подчеркивает здесь главное: «катарсис» самого Акосты, уверенность его в грядущем торжестве: «Пятый акт в исполнении Станиславского проникнут чудным лиризмом. Здесь уже звучит из его уст непоколебимая убежденность в торжестве правды, но звучит нежно, вдохновенно»[[106]](#endnote-107).

Актер играл не только «философа» или «любовника», но человека для людей, им несущего свои знания и мысли и неизбежно погибающего в мире самодовольства и косности.

«Там, где Акоста был на вершине, в полном раскрытии своей героической души, — Станиславский умалял это величие, склонял образ к слабости, даже к некоторой будничности… Не подлежит сомнению, что элемент “развенчания героя” — он был в исполнении. Не подлежит сомнению, что будничность врезалась в романтику и обрывала ее цветы. Вопрос лишь в том, был ли тут умысел, была ли такого рода задача, или же это явилось результатом стремления не “развенчать”, не омещанить, а подойти с какой-то новой стороны к выражению героизма страстей, возвышеннейших и напряженнейших, к ощущению на театре образов надбытовых, подойти через правду и искреннее переживание чувств.

{91} У меня нет данных для того или иного уверенного ответа на вопрос этот относительно роли Уриэля Акосты. Но для меня вполне несомненно, что в дальнейшем именно такая задача не “обесславить”, не обуднить, но жизненно оправдать, налить искренностью чувств — руководила Станиславским в его работе над образами подобного содержания и подобной окраски. И задача была серьезная, правильная, хотя не всегда удавалось Станиславскому разрешить ее вполне удачно. Возможно, что в Уриэле Станиславский уже ставил себе описанные задачи, но с ними еще не справлялся. Хотел снять с ходуль — снял и с высоты»[[107]](#endnote-108).

Конечно, Эфрос здесь прав: Акоста — первая героическая роль, сыгранная «негероически», приемами театра психологического; роль, за которой последует Отелло, а вскоре и шекспировский Брут, в котором полемическая трактовка роли «героя» будет доведена до предела. «Отелло» был перепутьем между этими двумя ролями.

В «Отелло» Станиславский видел знаменитых русских актеров, прославленных западных трагиков-гастролеров и тех же трагиков на их родной сцене. И всю жизнь выше всех исполнителей роли Отелло Станиславский ставил Сальвини. Он снова и снова возвращается к этому исполнению в своих режиссерских работах и беседах с актерами, подробно описывает его игру. И все же, играя Отелло, он не копировал Сальвини. Принимая и повторяя во многом его трактовку, Станиславский не был ее рабом. Он самостоятельно решал трагедию и центральный образ — решал в России, в конце XIX века, и это определяло его исполнение и его восприятие трагедии в целом.

В письме к Люсьену Бенару Станиславский с легкостью соглашается с тем, что он «провалил роль Отелло»[[108]](#endnote-109), но убежденно и очень зрело отстаивал право любого актера на «свободу от традиций», на возвращение к «живым людям», которых можно сыграть, лишь отринув сценическую традицию. Это право и долг художника Станиславский последовательно осуществлял в своей работе над «Отелло».

Желание играть эту роль сделалось «почти непреодолимым» не после гастролей Сальвини, а после того как Константин Сергеевич сам побывал в Венеции и увидел каналы, гондолы, сумрачно-торжественные палаццо и ту житейскую повседневность города, которая до конца оживила образ и видение трагедии, слилась с нею. «Купил {92} кое-что для “Отелло”. Вам привезу удивительную обувь и шляпу для Родриго», — упоенно пишет он сотоварищу по Обществу[[109]](#endnote-110).

Венеция реальная совершенно заслонила для него привычную, условно-театральную Венецию. В своем режиссерском экземпляре 1895/96 года[[110]](#endnote-111) он восторженно и подробно описывает гондолы, венецианскую ночь, громаду дворца Брабанцио, в окнах которого вспыхивают тревожные огоньки и наконец весь он освещается тревожным пламенем факелов. Настоящую воду обыгрывали все: слышался плеск весел, водою брызгались, Яго даже умывался (из лохани, поставленной в определенном месте).

Оживал не только дом Брабанцио — оживал ночной город. Действие охватывало улицу, канал, где сшибались враги, жил тревожной ночной жизнью Дворец дожей: «Тут теснятся сбирры и монахи, служители святой Германдады… Между другими — таинственные и страшные под масками — темнеют фигуры Совета Десяти»[[111]](#endnote-112). Обстановка вроде бы была экзотико-романтической, но занимались эти зловещие люди в масках и старый дож делами совершенно реальными. Идут приготовления к войне, появляются гонцы — раб и оборванный немолодой матрос; дож по-чиновничьи просматривает бумаги и подписывает их. Эпизод похищения патрицианки мавром включался в сложную политическую игру, которая опутывает всех. Образ Отелло прочно вписывался в сложную и напряженную жизнь, в историю, как в непрерывный поток жизни. Не вообще ревнивец, но реальный образ полководца, человек XVI века, прочно связанный не только с Дездемоной и Яго, но со всеми персонажами трагедии, должен был родиться при таком понимании «Отелло» (закономерно в этом спектакле было то, что именно Отелло, только Отелло, во Дворце дожей подходит к гонцу-матросу и разговаривает с ним).

Так же как Венеция, оживает в режиссерском экземпляре Станиславского и Кипр: не экзотично-условный театральный Восток, но реальный остров, где перемешались турки, греки, негры, итальянцы-завоеватели, местные жители, рабы. Остров — очаг восстания, которое должен предупредить новый правитель — Отелло.

Станиславский, как всегда, удивительно легко входил в быт истории. Во все времена правителей встречали одинаково — и Отелло встречают криками «виват», пушечным {94} салютом, колокольным звоном (хотя он скорее подходил Москве, чем Кипру). Во все времена были нужны носильщики — и на Кипре XVI века багаж тащат носильщики-негры.

И приезжает Отелло не под безоблачно-театральное небо. (Станиславский даже здесь полемизирует со сценической традицией.) На Кипре идет дождь — затяжной, надоедливый, «чеховский». Люди шлепают по лужам, прикрываясь плащами, чуть ли не зонтиками. В кабачок набились посетители — пьют, играют в кости, греются у очага, слушают мелодию, исполняемую на каком-то инструменте вроде зурны. Тут и киприоты, и солдаты, и офицеры венецианского гарнизона.

Среди этой реальности — сам Отелло — Станиславский.

Внешность, пластика Отелло, верность его облика и костюма национальности и эпохе не имела, по свидетельству Станиславского, никакого значения для Сальвини, но имела огромное значение для самого Константина Сергеевича. Он любовно вспоминал потом свое знакомство с «красавцем-арабом» в Париже, жесты, походку, костюм которого копировал в роли.

Он очень заботится о костюме Отелло, любуется им, подбирает и перебирает детали. В первом акте хочет его одеть, как и подобает генералу, явившемуся на вызов дожа: в полосатое трико, парчовую куртку, плюшевый плащ. Отелло, конечно, при шпаге, на голове у него «ярмолка, шитая бирюзой, белая, шелковая, венецианская». И дальше Константин Сергеевич любовно подбирает для своего героя восточные, необычные одежды: ему нужна рубаха из крымского полотна, кольчуга, синий халат. Нужны персидский кушак, турецкие пистолеты, восточные кинжалы и сабли, кожаный щит и даже японские поножники. Для домашних сцен — еще более подчеркнуто восточный костюм: турецкие туфли, шитый шелком парчовый халат из египетской материи, белая мавританская накидка, верблюжья головная арабская перевязь, египетский (вернее, арабский) головной платок. В финале он появится в полотняной рубахе, черной суконной кофте, в белой арабской накидке. Все это подробнейше перечисляется в записной книжке, все нужно, чтобы изобразить именно мавра, араба среди белых, чтобы пробудить точность сценического самочувствия, сочетав экзотичность с естественностью[[112]](#endnote-113).

{95} Облик, внешность Отелло Станиславский искал упорнее, чем внешность какого-либо другого своего героя. И поиски эти шли «от внутреннего к внешнему», определялись общей идеей всей шекспировской пьесы, как понимал ее Станиславский, и толкованием центрального ее образа.

Прежде всего он следует постоянной русской традиции в решении Отелло: «Отелло по природе не ревнив — он доверчив». Исполнение Сальвини было ему так близко потому, что у итальянского трагика доминировала та же тема «честного, великодушного, доверчивого Отелло»[[113]](#endnote-114). Такого, «своего» Отелло восторженно принимала Россия. Но Сальвини гениально играл именно «одинокого героя», итальянский вариант общеромантического образа. Играл человека, трагедия которого потрясала зрителей, но это был «вообще» человек, вне определенной эпохи или нации; не случайно Сальвини так мало значения придавал внешности Отелло и сценическому окружению. Ему было все равно, в какой стране, с какими партнерами, в каких декорациях играть: его образ был сотворен «навеки, однажды и навсегда»[[114]](#endnote-115).

Продолжая сальвиниевскую трактовку Отелло, Станиславский в то же время шел дальше него — шел именно в замысле, в рационалистическом решении образа, потому что до эмоциональности Сальвини, до его трагедийных вершин Станиславскому не удалось подняться.

Новый Отелло был немыслим вне реальнейших Венеции и Кипра, вне своего арабского костюма, восточной пластики, вне всего окружения — не только Яго или Дездемоны, но и Родриго, и дожа, и венецианской толпы, и киприотов, и своих солдат.

Сальвини играл «простодушного, детски доверчивого мавра, которого подавляет венецианская культура и который в своей примитивной простоте и чистоте не в силах прозреть гнусные замыслы и дипломатию Яго. Мавр — честный вояка. Это — прекрасная душа, но не сложная»[[115]](#endnote-116).

Станиславский видел в Отелло прежде всего «сложную душу» человека, не подавленного венецианской культурой, но представляющего эту культуру. А возможно, касался и иной темы — темы превосходства древней арабской культуры над торгашеской Венецией. Во всяком случае, с самого начала работы своей над режиссерским экземпляром Константин Сергеевич прослеживает единую {96} линию поведения человека не только отважного, но и великолепно владеющего собой, воспитанного, тонкого, «интеллигентного».

В первой сцене режиссерского экземпляра появление его стремительно-неожиданно; со словами «умерьте гнев, друзья мои» — он «врезается в толпу, с презрением отталкивает обнаженные шпаги и говорит тоном отца к балующимся детям».

Во дворце дожа он держится со спокойным достоинством человека, который непринужденно чувствует себя в этом зале, куда приходит не впервые. Он «отходит и говорит» с «оборванным и истерзанным матросом», а Брабанцио он отвешивает «военный поклон» и разговаривает с ним «не спеша, с достоинством». Когда входит Дездемона, он «бежит навстречу… как бы ободряет ее у входа». А когда все разрешается, «Дездемона, как ребенок, подпрыгивает даже от радости, но сейчас же сдерживается. Отелло страстно целует у нее руку и сводит с возвышения». Позже, видя вышивающую Дездемону, Отелло «целует руки, обнимает, любуется ею».

И в самом спектакле Константин Сергеевич все время играл Отелло «ясным», доверчивым — с первой сцены, которую «Отелло ведет весело, как подобает молодому мужу», через сцену в сенате, где он на предостережение Брабанцио «легко и радостно отвечает выражением бесконечной веры в Дездемону… Он пропускает слова Брабанцио мимо ушей, они не оставляют никакого, даже самого слабого следа в его безгранично доверчивой душе»[[116]](#endnote-117).

Актер не только не подчеркивает возможности грядущей трагедии — он отодвигает самую возможность эту, сохраняя Отелло безоблачным там, где у Шекспира уже несомненны предвестья грядущего. В душе, в характере Отелло — Станиславского нет ничего, что определило бы финал, — ничего, кроме доверчивости и наивной веры в людей, в слова каждого человека, потому что у самого-то Отелло слова действительно выражают мысли, а не скрывают их: «Исполнение г‑ном Станиславским заглавной роли отличается большой осмысленностью, построено по обдуманному, выдержанному плану. Его Отелло — большое дитя, простодушное, до крайности доверчивое, от природы совсем не ревнивое. И Яго нужно потратить очень много усилий, чтобы влить яд ревности в его сердце»[[117]](#endnote-118).

{97} В то же время человек этот — не только простодушно счастливый муж Дездемоны; он у Станиславского и военачальник, и правитель, «губернатор» острова. Любовь к Дездемоне — главное в его жизни, но не вся жизнь. Снова, как и Акоста, Отелло — не романтический герой, стоящий над людьми, но человек реального общества, в этом обществе живущий. «Полное отсутствие условности, всестороннее изучение и понимание сквозит в каждой фразе. Исполнитель знает, что и почему он говорит… Исполнитель за очень редкими исключениями отбрасывает все внешне трагическое и углубляется в душевный анализ: вместо образа, характера дает анализ, лицо, почти современное по языку, интонациям и побуждениям, соблюдая типичность национальную в гриме, в пластических движениях и позах. Г‑н Станиславский не Отелло-герой “родом из царственного дома”, безупречно отважный и величавый в то же время. Нет, он почти сын нашего века, нервный, подвижной, гибкий, безумно любящий и безгранично страдающий»[[118]](#endnote-119).

Сомнение возникает в нем исподволь, постепенно, он противится сомнению, не сдается ревности. Этот Отелло не вспыльчив и неистов, скорее, напротив — медлителен и рассудочен. Даже в третьем акте «на прямое обвинение Дездемоны в измене он отвечает с добродушной улыбкой, что это бессмыслица, что этого не может быть»[[119]](#endnote-120).

Еще в своем режиссерском экземпляре Станиславский подчеркивает именно сцепление судеб героев, связь Отелло с другими людьми, с которыми он «общается» во время монологов, смотрит пристально на каждого, стараясь узнать мысли собеседника.

Услышав первый намек Яго: «Сдается мне, что честен ваш лейтенант», — он останавливает уходящего Яго, «прежде продумав его ответ и пристально посмотрев». Эмилию он допрашивает, «не спуская с нее взгляда». Разговор с Дездемоной о платке он начинает так: «Все время говорит без одного движения, с пронизывающим Дездемону взглядом… Тихо: “Как горяча! Да, горяча и влажна ее рука!” Пауза. Отелло смотрит в упор Дездемоне в глаза — даже поворачивает голову ее, чтобы удобнее рассмотреть…» Потом говорит, «осматривая ее с ног до головы с недоумением, как бы не узнавая ее…»

Так — глаза в глаза — идет вся сцена, идет медленно, многозначительно, тихо. Только «подай платок» Отелло должен произнести, «резко поднимая тон». Темп сцены {99} резко меняется Отелло «схватил ее за руки с такой силой, что Дездемона от боли вскрикивает и падает на колени перед ним. Пауза. Оба недвижны. Отелло едва переводит дыхание, не отпуская рук Дездемоны. Последняя спрятала лицо в свои руки и плачет. Пауза. Отелло, успокоившись, поднимает Дездемону… Она делает движение к нему. Отелло отмахнулся от нее, как от чумы. Замахал руками, пятится от нее, все бессмысленно махая руками и таким образом доходя до кресла и письменного стола, и едва слышно, с болью и как бы прося у нее пощады, задыхаясь, шепчет: “Прочь”. Падает на стул, закрывает лицо руками и рыдает, упавши на стол. Дездемона медленно уходит налево от публики. Длиннейшая пауза.

Яго высовывается из-за двери, входит в зал, берет свитки, полученные от просителей, и осторожно несет их к столу Отелло. Отелло успокоился, утерся, молча взял перо и начал подписывать подаваемые ему Яго бумаги». «Ты говорил, что у нее платок», — Отелло произносит не смотря на Яго и подписывая бумаги. Яго разговаривает с ним «добродушно, как с ребенком». А Отелло «всей пятерней закрывает лицо, морщится, жмет лицо до боли». Так средствами психологического театра, едва ли не театра чеховского, решается центральная сцена трагедии. Решается без патетики, больше в паузах, чем в словах, больше во взглядах, чем в жестах. «Солнце почернело» для Отелло, но бумаги надо подписывать, и он подписывает их почти так же, как дядя Ваня будет щелкать на счетах в опостылевшей конторе.

Роль Акосты шла у Станиславского на подъеме: после «странно» для одних критиков, «современно» для других — сдержанно сыгранных первых актов шел трагический четвертый акт и финал, «исполненный чудным лиризмом». Роль росла с ростом общественного конфликта пьесы, Станиславский углублял, конкретизировал, подробно разрабатывал тему, данную ему автором. В «Отелло» же роль после третьего акта шла у него на спад. Он перевоплощался в Отелло-мавра, Отелло-военачальника, Отелло-губернатора, Отелло — мужа Дездемоны, тончайше прослеживая линию чувств и действий его вначале. Но когда возникала и неотвратимо шла к финалу тема гнева и мести Отелло, Станиславский не мог перевоплотиться в шекспировского героя, не мог найти оправдания убийству Дездемоны.

{100} Психологически тонко намечает Станиславский последнюю в его режиссерском экземпляре сцену с Лодовико, вступающим в резиденцию губернатора под те же звуки труб и фанфар, какими встречали Отелло. Отелло сначала «держится»: кланяется, встречает процессию, держа в руках свиток, по инерции продолжает свои привычные дела. Но вскоре он «рассеивается, рассеянно кивает на поклоны, прохаживается»… А затем, «забыв, хватается за голову, кричит: “козлы и обезьяны”, бросает в толпу свиток и убегает». Лодовико и придворные в недоумении. Церемониал встречи нарушен. Венецианцы, офицеры, посол живут привычною жизнью; Отелло — уже вне этой жизни. В финальной сцене режиссерского экземпляра нет никаких замечаний Станиславского: одни купюры. «Трагическая вина» его Отелло (как через много лет у Остужева) заключается в том, что он чист и доверчив, а чистота и доверчивость не нужны миру, в котором он живет, миру Яго, Брабанцио, миру политики и войн.

Но в целом решить последние акты трагедии не смог ни Станиславский-режиссер, ни Станиславский-актер. Все рецензенты единодушны в оценке четвертого и пятого актов как слабейших у Станиславского. Нарушая свою же стройную концепцию, свой принцип перевоплощения в образ, он становится то патетичным, то фальшиво-чувствительным, то играет «дикаря»; в его исполнение явственно врываются «представленческие» черты.

И все же дело здесь не столько в «недостатке трагедийных данных у г‑на Станиславского», сколько в правомерности и в то же время недостаточной последовательности самого его метода. Играя «современного человека», связывая Отелло с окружающей жизнью, со средою, Станиславский и среду эту делал во многом сегодняшне-современной. Венеция XVI века, удивительно точно воссоздаваемая в своих внешне-исторических чертах, внутренне сближалась с веком XIX, с его обыденностью. В этом была прогрессивность решения Станиславского. В этом же была его ограниченность.

Прав исследователь Б. Зингерман, указывая, что Отелло Станиславского не хватало титанизма Возрождения, масштаба страстей, которые необходимы Шекспиру[[120]](#endnote-121). По-новому играл он «будни» Отелло. И не смог сыграть трагедию, выходящую из рамок этих будней, реальной жизни. Синтеза реальности и трагедийных масштабов будет он искать во втором своем «Отелло», показанном Художественным {101} театром в 1930 году. И когда Леонидов на репетиции выразит эту силу страсти и горя Отелло, Станиславский скажет ему: «Это выше Сальвини». Самому ему не дано было подняться в этой роли не только выше Сальвини, но и до Сальвини, не дано создать образ такой титанической мощи.

Последние роли Станиславского в Обществе искусства и литературы подтверждают сознательность нового его подхода к трагедийным ролям и противоречия в осуществлении этого нового подхода. Речь идет о ролях бургомистра Матиса в драме Эркмана-Шатриана «Польский еврей» и о роли мастера Генриха в гауптмановском «Потонувшем колоколе», который был поставлен Станиславским в канун открытия Художественного театра и игрался потом на его сцене.

«Польский еврей» в 1896 году прошел на сцене Охотничьего клуба. О постановке Станиславский подробно рассказал в специальной главе «Моей жизни в искусстве», дал превосходный зрительный образ своего спектакля, где явь зажиточной эльзасской жизни сменялась кошмарными сценами бреда-видения, где почтенный бургомистр оказывался убийцей проезжего торговца.

Станиславский играл главную роль, в которой имел успех. Нервные дамы падали в обморок на спектакле во время кошмарных сцен судилища. Знаменитый немецкий трагик Людвиг Барнай прислал Станиславскому письмо, исполненное восхищения[[121]](#endnote-122). Вероятно, Станиславский был очень убедителен в роли радушного, уважаемого всеми богатого трактирщика, избранного бургомистром. Вероятно, он был точен в передаче не немецкого, не французского, а именно эльзасского колорита всей пьесы и своей роли. Это он умел и любил делать. И зрительный зал замирал, когда Матис кружился в безумном танце второго акта, стараясь заглушить звук неумолимо приближающегося колокольчика — бургомистр пляшет, музыка играет все громче, и колокольчик звенит все громче — кто-то, несущий возмездие, приближается к дому… Но сам Станиславский, надеясь, что играл «не совсем плохо», все же очень точно определял, что интерес зрителя к его роли «создавался не самой психологией, не жизнью человеческого духа роли, а внешней фабулой. Кто же убил?»[[122]](#endnote-123). Роль, вроде бы требующая трагедийного подъема, сама же и создавала его иллюзию, к которой актер ничего не смог добавить.

{102} В спектакле Гауптмана (1898) Станиславский был великолепным режиссером, поверившим в реальность происходящего, увидевшим «живыми» леших, ведьм, водяных, фей. Он создал атмосферу не быта, а именно немецкой сказки, все персонажи которой сливаются воедино с одушевленной природой, с сумерками в горах, с тревожной лесной ночью. И это пленило зрителей: «Я, например, вспоминаю, как в “Потонувшем колоколе” мастер Генрих, разбитый и телом и душою, падает у хижины старой Виттихи, хочу припомнить свое впечатление и тотчас же вместо самого Генриха вижу мглу надвигающегося вечера… Я вижу Генриха в тот момент, когда показываются тени детей, и решительно не могу сказать, что производит на меня впечатление — игра ли самого Генриха и его ужас или все остальное»[[123]](#endnote-124).

Критики восторженно писали об этих сумерках, о Водяном — Г. Бурджалове, о фантастическом облике Раутенделейн — М. Андреевой. Меньше всего и с наибольшими оговорками писали о самом Станиславском. Все отмечали, что в нем «слишком много земного», что «слишком чувственна» любовь Генриха к Раутенделейн[[124]](#endnote-125). Герой Станиславского оказывался самым несказочным персонажем его сказки. Он играет совершенно реального человека, всячески подчеркивая эту реальность: «Станиславскому хотелось, чтобы по оболочке, по “телу” Генрих был рабочим, литейщиком, с могучими руками, с лишенным всякой нарочитой красивости лицом… Пусть будет Генрих вполне реалистичным, пусть будет человеком данной среды, во всей полноте земных черт. И только дух его пусть будет надземен, только мысль его пусть будет крылатая и чрезвычайная. “Героизм” и жизненная правда — они должны быть в согласии, не в противоречии. Вот то, чего он хотел, чего добивался. И чего добился только отчасти»[[125]](#endnote-126).

Рабочий-литейщик в большом кожаном переднике был на сцене вполне реален. Но Генриха-титана, Генриха, который отливает не обычный колокол, хотя бы и самый большой в мире, но некий сказочный колокол-символ, при звуках которого должна содрогнуться и переродиться вселенная, — такого Генриха Станиславский не сыграл. На фотографии, изображающей трагический финал спектакля, Генрих — Станиславский, старик с взлохмаченными седыми волосами и бородой, в рубище, показывает рукою вдаль. Патетический жест, абстрактный {103} грим, Напоминающий оперного Мельника из «Русалки»…

«Титанизма» недоставало не только его Отелло, но и многим другим ролям. Умея найти и оправдать реальность любого героя, будь то Уриэль Акоста, Отелло или мастер Генрих, — он не поднимал их над реальностью. Потому в трагедийных ролях ему постоянно сопутствовали противоречия с авторским решением, потому тянулось за ним полупризнание критики и сознание полу-удач у самого себя. Были в этих образах потрясавшие зрителей мгновения, было невиданное доселе правдивейшее течение жизни героя. Но никогда сам Станиславский не ощущал в этих ролях той полной свободы перевоплощения, которую ощущал в бытовых пьесах Писемского и Островского.

Там актер не противоборствовал автору, но абсолютно сливался с ним, проверяя и совершенно воплощая в этих спектаклях принципы «искусства переживания», в полной мере раскрывая образ и психологию своих современников. Но окончательно созрело и оформилось это искусство в новом театре, в новой драме, продолжившей Островского.

# **{104}** II. Люди нового века

## Первые роли в Художественно-общедоступном

Естественно, что перед открытием нового театра его руководитель поглощен организационно-директорскими делами и режиссурой. Летом 1898 года он ежедневно ездит из Любимовки за шесть верст в Пушкино, где на дачах живут будущие актеры Художественного театра, и репетирует с ними в большом сарае «Царя Федора». Потом уезжает в деревню под Харьков — писать режиссерскую партитуру к пьесе, в которую влюблен Немирович-Данченко и к которой пока прохладно относится сам Станиславский, — к чеховской «Чайке».

Играет он все же много и часто. В начале сезона — старые роли мастера Генриха и Имшина. Проходя с исполнителем роль Шейлока в «Венецианском купце», сам хочет его дублировать, мешает этому лишь то, что спектакль быстро сходит со сцены[[126]](#endnote-127). Легко готовит роль кавалера Рипафратты в «Трактирщице» Гольдони и играет ее в начале декабря, показав себя снова блистательным комедийным актером. Он виртуозно разрабатывает образ человека, который притворяется женоненавистником и прячет под грубой деловитостью манер свой интерес к прекрасному полу. Критика приятно удивлена свежестью исполнения: «Г‑н Станиславский передает тип кавалера ди Рипафратты несколько своеобразно. У него кавалер вовсе не грубый солдат, и вся его грубость только напускная, но от такого истолкования роль во всяком случае не потеряла»[[127]](#endnote-128).

А через две недели после «Трактирщицы», 17 декабря, идет премьера «Чайки». С ней рождается не просто новый театр — рождается новый современный театр, выражающий человека так, как не выражал его еще никто.

Спектакль поднялся до уровня самой драмы, так жестоко провалившейся, так страшно непонятой в Александринском театре два года тому назад. В новом спектакле, {105} партитура которого была создана режиссером Станиславским, при многих несовпадениях с Чеховым в понимании отдельных ролей, даже важнейших, с огромной силом была воплощена основная тема «Чайки».

В пьесе Чехову «удалось раскрыть драматизм повседневной действительности, обнаружить в естественном “потоке жизни” простого человека те глубокие внутренние противоречия, те сложные социальные конфликты, которые характеризовали собой умонастроения и чаяния широчайших слоев русской демократической интеллигенции середины 90‑х годов»[[128]](#endnote-129). Этот же драматизм повседневности, это же сплетение судеб людей гениально раскрывал только что родившийся театр.

Исполнители «Чайки» становятся триумфаторами-победителями. Наибольшие нарекания вызывает Станиславский — исполнитель роли Тригорина. Он делит неуспех Роксановой — Нины. Во всяком случае, Чехов отозвался о них одинаково неодобрительно: «Сама Чайка играла отвратительно, все время рыдала навзрыд, а Тригорин (беллетрист) ходил по сцене и говорил, как паралитик; у него “нет своей воли”, и исполнитель понял это так, что мне было тошно смотреть»[[129]](#endnote-130).

Даже неизменно доброжелательная Л. Я. Гуревич не могла не отметить, что «образ Тригорина — отчасти, может быть, по недостатку впечатлений от писательской среды, но, быть может, и потому, что режиссерское творчество в новой области возобладало в нем над творчеством актера, — удался Станиславскому менее, чем некоторые образы, подсказанные им в качестве режиссера молодым актерам»[[130]](#endnote-131).

Гуревич права: работая в одиночестве над партитурой «Чайки» — пьесы, которая сначала казалась ему «скучной и монотонной», Станиславский тем не менее оказался лучшим режиссером именно для «Чайки». Его постоянное внимание к жизни, ощущение ее первоначальности, борьба с театральными штампами совершенно подготовили Станиславского к чеховской драматургии. Для Чехова было важно и нужно то, что было важно и нужно для Станиславского. Поэтому, даже не поняв сначала его пьесы, Станиславский нашел именно то единственное решение, которое необходимо «Чайке». В своем режиссерском экземпляре, где он заранее определил малейшие жесты персонажей, расчертил переходы и мизансцены, — он раскрыл теснейшую связь всех персонажей между {106} собою (и в то же время одиночество каждого), слиянность их с условиями жизни и среды.

Своего Тригорина он не выделяет, среди этих людей он — один из персонажей, но не главный, гораздо больше внимания уделено Треплеву, Нине, Аркадиной, даже Сорину. Да и не был вначале Тригорин для Станиславского «своим» героем: он хотел играть Дорна, роль которого предназначалась именно ему.

С Дорном, правда, у Станиславского-режиссера тоже сначала не очень ладится, но главное, о чем он беспокоится, — это об общем чеховском тоне, который отличен от всех других пьес и который так трудно найти. В одном письме Станиславский трижды употребляет выражение «пропитанный Чеховым»: «Не подготовленный, или вернее, не пропитанный Чеховым, я могу работать не в ту сторону, в которую следует»[[131]](#endnote-132). Обычно он уверен в работе над пьесой; здесь его одолевают сомнения: «Я понимаю пока только, что пьеса талантлива, интересна, но с какого конца к ней подходить — не знаю»[[132]](#endnote-133).

Немирович-Данченко доказывал своим друзьям-соперникам Ленскому и Южину, что «Чайку» должны играть «лучше — неопытные, но молодые» актеры: «— А Дорн? Дорн?!. — восклицал Сумбатов. — Да, один Дорн требует от актера огромной выдержки и самообладания, потому что он один спокоен, когда все кругом нервничают. Его покой — это колористическое пятно на всей нервной пьесе. Он умен, мягок, добр, красив, элегантен. У него нет ни одного резкого и нервного движения. Его голос раздается какой-то утишающей нотой среди всех этих нервных и изломанных звуков пьесы. — Ну? И как же совладать с этим молодому актеру?! — У нас эту роль будет играть Константин Сергеевич. — А!! Ну, это другое дело», — так описывал Немирович свой разговор в письме Станиславскому[[133]](#endnote-134). А через неделю, когда Станиславский написал ему о том, как он видит Дорна[[134]](#endnote-135), Немирович пишет Константину Сергеевичу новое письмо: на репетиции был Чехов, который «начал просить, чтобы Тригорина играли Вы. Я сказал, подойдет ли Тригорин крупный к его положению. Чехов ответил — “даже лучше”»[[135]](#endnote-136).

Приехав в Москву, Константин Сергеевич начал репетировать «крупного» Тригорина, следуя тому рисунку роли, который наметил он в своем режиссерском экземпляре[[136]](#endnote-137).

{107} Станиславский подчеркивал и разрабатывал две черты характера Тригорина. Во-первых, его профессиональную привычку наблюдать и записывать наблюдения.

Он не произнес еще в первом акте ни одного слова, а уже «встал и пошел к столу смотреть на луну и озеро (вторично вынул книжку и уже что-то записал)». Во втором акте, выходя на сцену, он «трет лоб и что-то вспоминает и записывает». В третьем акте, перед отъездом, не просто собирает вещи, но начинает укладывать в чемодан именно рукописи. В то же время парадоксально, что эта наблюдательность, острое внимание к деталям жизни отгораживают его от проникновения в жизнь. Он видит людей, но не понимает их. Начало профессиональное преобладает у него над началом человеческим. Тригорин для Станиславского не только наблюдатель по профессии своей — он вообще в жизни наблюдатель, зоркий, но равнодушный (в этом, может быть, объяснение того, что Тригорин пишет только «мило и талантливо»), умеющий выключаться из событий, происходящих вокруг. Он молча смотрит треплевскую пьесу; он удит рыбу жарким летним днем второго акта, отъединившись от людей; в третьем акте он завтракает, когда другие суетятся перед отъездом; он привычно следует за Аркадиной и равнодушно приезжает вновь в унылое соринское имение. Поэтому так закономерно, что в финале, когда раздался выстрел, когда тревога коснулась всех, и Аркадина стоит, закрыв лицо платком, и Маша догадывается, что случилось, — один Тригорин погружен в книгу. Дорн — Вишневский «толкает Тригорина, который занялся чтением, и делает заметный только Тригорину знак. Отзывает его в сторону. Тригорин удивленно встает…»

Вторая черта этого Тригорина — пассивность, вялость; намеченная у Чехова, она подчеркнута, крупным планом разработана у Станиславского.

Тригорин — Станиславский пассивен и по отношению к Нине; Станиславский-режиссер подчеркивает ее решимость во втором и третьем актах, ее открытую восторженность, ее действенность, а Тригорин здесь снова «вынимает книгу», «пишет», «пишет и говорит», мимоходом набрасывая «сюжет для небольшого рассказа». Тригорин пассивен по отношению к Аркадиной: она подчеркивает их близость, она склоняется к его плечу головой, рассказывая о прошлом усадьбы, она по отношению к нему заботлива, настороженна, а он мягко покорен.

{108} В сцене третьего акта с Аркадиной он только в самом начале говорит энергично и смело, уверенно первую свою фразу: «Останемся еще на один день». И тут же, как только она отрицательно покачала головой, он «раскисает совсем, уже несмело говорит умоляющим тоном: “Останемся”, и раскисши — садится на стул».

Через несколько фраз он снова пытается было убедить Аркадину. В ответ она «играет настоящую трагедию или, вернее, мелодраму», стоя на коленях говорит о своей любви к нему, «вцепляется» в него, «забирает» его. Станиславский даже иллюстрирует это рисунком: коленопреклоненная женщина энергично потрясает руками перед сидящим на стуле уныло поникшим человеком. Естественно, что режиссерская ремарка к этой мизансцене: «Тригорин безмолвно качает головой, — смотря в одну точку, он совсем раскис».

Потом он еще вернется в пальто и калошах, чтобы торопливо обнять Нину и перемолвиться с нею о будущей встрече, но это снова короткая, слабая вспышка человека, который «ходил, как паралитик».

А между тем фотографии сохранили облик статного, эффектного господина с седеющими волосами и молодым лицом, не похожего на «раскисшего», пассивного Тригорина, не принятого Чеховым. Станиславский видел его элегантным, подтянутым, надевал «белые брюки, туфли, белый жилет, белую шляпу и делал красивый грим»[[137]](#endnote-138).

Он резко, подчеркнуто противопоставлял такую внешность внутреннему «кисляйству». И эту подчеркнутость, нажим исполнения не принял Чехов:

«— Вы же прекрасно играете, — сказал он, — но только не мое лицо. Я же этого не писал.

— В чем же дело? — спрашивал я.

— У него же клетчатые панталоны и дырявые башмаки. — Вот все, что пояснил мне Антон Павлович на мои настойчивые приставания. — Клетчатые же панталоны… и сигару курит вот так… — Он неискусно пояснил слова действием.

Больше я от него ничего не добился».

Это чеховское замечание исполнитель, по его словам, разгадал «только через шесть лет, при вторичном возобновлении “Чайки”»[[138]](#endnote-139). Уже сыграв Астрова и Вершинина, Гаева и Шабельского, он понял и первую свою чеховскую роль; понял, что Тригорина нельзя играть «крупно», нельзя преувеличивать и противопоставлять какие-то отдельные {109} черты его образа, впрямую подчеркивать контраст внешности (благородная седина, элегантный костюм) и тех черт характера, которые погубили Нину. В 1898 году Тригорин в его исполнении походил на Паратова, образ которого закономерно строился на разработке очень определенных черт характера. Отличия Паратова от Тригорина он еще не понимал. Новый образ он играет средствами старого театра; найдя несколько характерных черт для Тригорина, он выделяет их, «нажимает» на них, но для Чехова этого уже мало. «Отдельно» играл он Тригорина-писателя, «отдельно» Тригорина-«кисляя», «отдельно» — хищника, погубившего Чайку.

«Ходил, как паралитик» потому так запомнилось Чехову и раздражало его, что Станиславский подчеркивал это слабоволие Тригорина, данное в пьесе вполтона играл «крупно», с нажимом, как играл современные свои роли в Обществе: «Станиславский, желая во что бы то ни стало создать образ реальный, воспринял несколько наиболее ярких, но не наиболее важных черт и по ним создал своего Тригорина, которым не могла никак увлечься бедная Чайка»[[139]](#endnote-140).

Найдя уже метод работы над чеховской драматургией в общем решении спектакля, Станиславский не пронизал им все детали спектакля, не нашел той гармонии, которая появилась в «Дяде Ване» и «Трех сестрах», в собственных его образах Астрова и Вершинина.

В «Чайке» он «нажимает» на некоторые темы, резко выделяет их из гениально найденной общей атмосферы спектакля. Он подчеркивает (сам сознавая это) «мелодраматизм» судьбы Нины, предчувствие ее судьбы и безысходность этой судьбы. Так же подчеркивает он отдельные черты образа Тригорина, выделяя именно их, поэтому «до чего-то самого существенного в характере Тригорина Станиславский еще не добрался в этом образе. Одно напрасно преувеличил, другое столь же напрасно преуменьшил, не сохранив верной гармонии между различными элементами Тригорина». Критик свидетельствует о том, что «позднее, когда Художественный театр опять вернулся к “Чайке” в 1905 году, Станиславский переработал роль, много полнее и вернее овладел всеми элементами образа, лишив его во внешности напрасной щеголеватости и хлыщеватости»[[140]](#endnote-141).

Но это было уже после смерти Чехова, после того как театр поставил все свои чеховские спектакли, а Станиславский {110} сыграл все чеховские роли, найдя и выразив в них то, чего не хватало ему для Тригорина.

Через два месяца после премьеры «Чайки» Константин Сергеевич играет одну из лучших и в то же время наименее известных своих ролей — Левборга в ибсеновской «Эдде Габлер» (19 февраля 1899 г.). «Беспутного Левборга», о котором почти не писала современная пресса, а если и писала, то не слишком одобрительно.

Причем интересно, что больше всего нареканий вызывает излишняя, по мнению критика, драматизация роли: «Крики, задыхания, рычания… Что было бы естественно в Отелло, то в ученом Левборге кажется фальшивым»[[141]](#endnote-142).

В роли Отелло Станиславского упрекали за сдержанность игры, за тонкость, которая присуща не столько мавру XVI века, сколько современному человеку. В роли Левборга его упрекают за «открытость» темперамента, скорее подходящую для Отелло.

Сыграть Левборга тонко, сдержанно Станиславский, конечно, мог. Но в этой роли он искал как раз иные краски, потому что современную трагедию Левборга, погубившего жизнь в провинциальном городишке, потерявшего в пьяном виде рукопись, которая могла бы оправдать его жизнь, он воспринимал как трагедию не меньшую, чем историю венецианского мавра. Потеря рукописи для Левборга то же, что потеря Дездемоны для Отелло. Играет Станиславский это в полную силу, и тем резче звучит трагическая тема в уютно-банальной гостиной норвежского дома, где вся обстановка до мелочей обжита, как старые залы соринского имения в «Чайке»: «Лица, видевшие в первый год существования Художественного театра постановку “Эдды Габлер”, с волнением вспоминают о том, как на последней репетиции Станиславский в роли гениального и беспутного Левборга, потерявшего свою рукопись, выбежал на сцену в состоянии какого-то безумия — “весь буря и вихрь”. Это было нечто столь потрясающее, что в зрительном зале произошло движение — многие поднялись с мест»[[142]](#endnote-143).

Николай Эфрос необычайно высоко оценивал это исполнение: «Я уверенно считаю Левборга одним из самых прекрасных, самых талантливых и неожиданных его созданий… Над Левборгом — ореол гениальности. Это почти никогда не удается в театре. О гениальности говорят, но гениальность не чувствуется. Ей зритель верит на слово, должен принять, как некое данное. Станиславский сумел {111} дать это почувствовать, а не только в этом “условиться”… И еще Левборг — вулкан страстей, весь он — буря и вихрь, весь он — гроза. И эту стихию сумел передать исполнитель, точно выскочивший из своей обычной оболочки, разорвавший ее»[[143]](#endnote-144).

Так к Станиславскому пришло признание не только характерного, драматического и комедийного актера, равного Садовскому или Ленскому, но признание актера трагедийного, слившего сферу трагедии с современностью.

То, что не до конца удалось актеру в Уриэле Акосте и Отелло, удалось в роли человека в сюртуке, переживающего трагедию не любви, не власти, но напрасности своей жизни, неосуществленности дела. «Обыкновенный человек» оказался способным на такую силу страсти, на такое отчаяние, каких не раскрывал Станиславский в своих классических трагедийных ролях.

На Акосту и Отелло он как бы смотрел со стороны. Левборгом он был — человеком огромного таланта, размаха возможностей, которые не нужны обществу, где живет Левборг. Он чужой в этом городке, в этом доме, и эта тема одиночества, бесполезности жизни талантливого (здесь — даже гениального) человека свяжет героя норвежской драмы с новыми героями чеховской пьесы, которые в это время «гноят свою жизнь в медвежьих углах обширной неустроенной России»[[144]](#endnote-145). Так же сгнила и жизнь Левборга не в обширной неустроенной России, а в маленькой буржуазной Норвегии. Общность темы, общность судеб только подчеркивались теми различиями уклада жизни, которые так чутко раскрывал всегда Станиславский-режиссер. Сыгранный между двумя чеховскими ролями — Тригориным и Астровым, Левборг ближе к Астрову. Совершенное исполнение чеховской роли было подготовлено совершенным исполнением ибсеновской роли, а еще раньше — работой над всеми образами «Чайки» и своей личной неудачей в ней.

Но роль, следующая за Левборгом, не углубляет этих поисков нового героя и современного трагедийного конфликта, а уводит Станиславского в прошедшие годы, к привычному для него «характерному» исполнению.

Станиславский-режиссер видит трагедию А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (1899) в русле той исторической реальности, которая так пленила зрителей «Царя Федора». Его режиссерский экземпляр изображает {112} именно поток жизни XVI века, поток единый и огромный, в котором важна и жизнь царя, повелевающего всей Россией, и жизнь последнего мужичонки. Тема спектакля огромна — народ и власть, народ и царь. Снова Станиславский прикасается к эпосу, к основам народной жизни в гениально разработанных им сценах, которые принято называть «массовыми» и которые именно в этой полнейшей правде каждого лица несли общую великую правду жизни.

Но в спектакле «Смерть Иоанна Грозного» не было уже той полной гармонии всех элементов, той остроты открытия, которая сопутствовала «Царю Федору».

Грозный в исполнении Станиславского был «стилен», как любили говорить тогда; он словно сошел с известной картины Васнецова — высокий, с орлиным носом, привычно-величаво носящий тяжелые одежды. Все рецензенты с восторгом пишут об «оживающих страницах истории», описывают молитву царя, введенную в спектакль режиссером, и сцену постепенного одевания-облачения, в течение которой немощный старик превращается в Грозного. В то же время все отмечают несовпадение Грозного — Станиславского с Грозным, написанным автором.

У Алексея Толстого в торжественно-стихотворной пьесе, продолжающей и соблюдающей традиции шиллеровской драматургии, романтизированно очищенной от быта, раскрывалась важная для России тема деспотической монархии и противопоставления ее народу, трагические противоречия незаурядного ума, воли, способностей царя, подчиненных честолюбию и поглощенных им. Художественно-общедоступный театр решил эту трагедию средствами бытового исторического спектакля. Театр придал пьесе неожиданную глубину в сценах народных, но утратил трагедийную мощь в звучании основного образа. Станиславский разошелся здесь с автором, подчеркнувшим незаурядность и мощь натуры Грозного, разошелся и с Пушкиным, и с Белинским, для которого Грозный был «душой энергической, глубокой, гигантской»[[145]](#endnote-146).

Все время Станиславский подчеркивает власть над людьми этого в общем-то несильного и неталантливого человека, который могущ не своей силой и разумом, а слабостью и пассивностью народа. «Остервенение народа» страшно, яростно, но бессмысленно, направлено на мелочи — даже не переходя в бунт, оно быстро стихает, {113} снова все погружается в безмолвие. Все в спектакле реально, все решено с вниманием к старине и пониманием ее, и в то же время за самим Грозным — Станиславским тянется старый приговор — «нетрагедийный актер», и упреки, что он взялся не за свое дело. Снова перед зрителями разворачивалась реальность жизни, быт истории вне той трагедии, которая была создана автором: трагедии большой силы, исчерпавшей и погубившей себя, великого ума, который сделался бесплодным и жестоким, трагедии перерождения человека, потому что человека этого не увидел в своей трактовке Станиславский[[146]](#endnote-147).

Актер нашел для своего Грозного десятки характерных деталей, которые сам он метко называл «тиками»: старческую сутуловатость, шаркающую походку, беззубый, проваленный рот, жидкие пряди седых волос, злую гримасу, искажающую сухое лицо. Нашел хриплый кашель, трудное дыхание больного. А трагедийная сцена со схимником, где тщета Иоанновых деяний раскрывалась особенно ярко, была вообще снята в спектакле. «Тики» быстро надоедали зрителям, а трагедийного захвата, который заставил зрителей приподняться со своих мест во время появления Станиславского — Левборга, в этой роли не было.

Николай Эфрос не в пользу Станиславского сравнивал два исполнения: Станиславского, понимающего и знающего русскую историю и «стиль» исторических пьес, и итальянца Росси, не знающего русской истории, но игравшего русского царя так же, как играл он шекспировских королей: «И он (Росси. — *Е. П*.) грешил в этой роли натуралистическими увлечениями, и мне даже кажется, что кое-какие детали, этот безобразно вываливающийся язык позаимствованы г‑ном Станиславским у итальянского трагика… Вся игра его была мучительно-яркою картиною все растущего болезненного процесса, кончающегося полным безумием. Но гений артиста в чуждом ему по строю и колориту образе умел угадать “большее”, и в четвертом акте, в обращениях к царевичу Федору, в распоряжениях о скорейшем заключении мира с Баторием и т. д., его Иоанн приобретал суровое величие. Чувствовалось, что напряжены все остатки могучих сил; на минуту спали ветхие одежды, встал во весь рост колосс идеи, и слезливые, бессильные слова Федора вызывают не столько презрение к нему, сколько глубокую скорбь, что остается стадо без достойного пастыря и руководителя {114} и рушится дело, созданное с таким напряжением сил, среди потоков крови…»[[147]](#endnote-148).

Грозный для Росси был человеком огромных природных способностей, которые сам же он сгубил жаждой абсолютной власти. Грозный Станиславского был злым стариком, тягостным для окружающих, но возможности, масштабы личности Грозного не раскрывались актером.

Снова, как в любительских спектаклях «Уриэль Акоста» и «Отелло», Станиславский — исполнитель трагедийной роли заставил зрителей раздумывать, иногда радоваться неожиданному ракурсу роли, оттенку ее, но не заставил зрителей переживать, не дал им того потрясения-катарсиса, которое всегда сопряжено с трагедией. Открывая богатство и разнообразие реальной жизни XVI века, Станиславский полемизировал со штампами исполнения роли Грозного. Он видел в своем спектакле возможности нового решения исторической темы героя и народа, личности и истории — темы эпической, необходимой новому театру и его отображению действительности. Но, перевоплощаясь в образ самого Грозного, он лишь продолжал традицию «характерных» актеров прошлого века, оказавшись слабее их. Режиссерская концепция исторического спектакля принадлежала XX веку. Само же исполнение Станиславским роли Грозного относилось больше к театру XIX века, как и исполнение первой его чеховской роли. Лишь вторая роль в пьесе Чехова, сыгранная после Левборга и Грозного, в 1900 году, ставит Станиславского — чеховского актера вровень со Станиславским — чеховским режиссером.

Это роль Астрова в «Дяде Ване».

## Доктор Астров

Казалось бы, роль эта не слишком отличается от вереницы современных ролей, так уверенно сыгранных Станиславским в 90 – 900‑е годы; исполнитель, как всегда, умеет передать типическое, социальное в индивидуальном, как всегда, пристально наблюдает, тщательно переносит на сцену житейские приметы своих современников. Снова режиссерский экземпляр Станиславского содержит десятки, сотни примет, характерных деталей, подмеченных Станиславским. {115} Это и докторский саквояж, с которым не расстается Астров, и стетоскоп, торчащий из кармана, и особый длинный мундштук, в который вставляются папиросы, и белая фуражка, гораздо более удобная для разъезжающего человека, чем шляпа, и внимание садовода к засыхающим на террасе растениям, которые он в первом акте подрезает и подвязывает.

Такая жизненная убедительность всегда была свойственна Станиславскому, особенно в бытовых современных ролях. Но сейчас Станиславский не просто радует зрителей очередной современной ролью, но ошеломляет их новизной исполнения. Причем это была новизна не декларированная, не демонстративная, но спокойная, вроде бы даже незаметная. И тем не менее неопровержимая. Она заключалась в полном слиянии Станиславского с чеховским героем, в естественном, органичном воплощении того нового, что внес Чехов в мировую драму. Как Чехов, он вводил своего героя в ту будничную, повседневную жизнь, которая определяла течение пьесы. И, как Чехов, он сумел именно в этой роли, не отделяя героя от повседневности, выделить его. Показать огромные возможности самой жизни, обычнейшего ее человека — земского врача. Эта тема прежде намечалась в «Селе Степанчикове», неожиданно возникала в комедийных ролях Станиславского. Но по-новому значительно прозвучала она в чеховской роли.

Самый метод построения роли меняется: все детали определяются основной ее темой, которая найдена так точно, что зрителями и критикой воспринимается как тема чисто художественная, «музыкальная»: в работе над Астровым «у Станиславского уже был широко раскрыт слух души для всей этой музыки, для всех, самых изысканных ее мелодий. У него уже был опыт вживания в это чеховское содержание и опыт его театрального осуществления. Он знал, что не нужно особливо хлопотать о “земском враче”, как в “Чайке” хлопотал о “писателе”. По сопоставлению исполнений Станиславского в этих двух, лишь небольшим промежутком разделенных ролях, можно ясно видеть, как быстро шел в нем рост, как богато раскрывались силы»[[148]](#endnote-149).

Это было написано в 1919 году, когда Станиславский продолжал играть Астрова, и в том, что роль эта — вершина чеховского репертуара, соглашались уже все критики, вернее, историки Художественного театра.

{116} Впрочем, историческая оценка лишь продолжала отзывы о Станиславском — Астрове, даваемые критикой после премьеры[[149]](#endnote-150).

Актеру не нужно ни в чем противоборствовать автору, искать реалистические тона для воплощения романтической пьесы, бытовые краски — для трагедии. Полный реализм, точнейший быт современности, раскрытие обычной человеческой жизни, начавшейся за пределами пьесы и продолжающейся после ее окончания, естественность речи, выражающей мысли человека и в то же время скрывающей их, речи, под которой все время течет «подтекст», — все это дано писателем, актеру нужно лишь быть готовым к встрече с ним. Идеальная эта готовность к Чехову выражается Станиславским уже в режиссерском плане, предваряющем спектакль, и проявляется в совершенном ансамбле самого спектакля.

Комментарий Станиславского к чеховскому действию течет естественно-непрерывно[[150]](#endnote-151). Ни одной фразы Астрова нельзя выделить из общего потока дремотной и напряженной жизни серебряковского имения, из тоски дяди Вани, блаженного самодовольства Серебрякова, покорной любви Сони, жалкой деликатности Вафли. Обычного драматического конфликта нет и в помине. Это у Войницкого, у Сони — драма, перелом, вернее, слом жизни. У Астрова в пьесе одна «действенная линия» — увлечение Еленой, именно увлечение, после которого, кроме «карандаша на память», ничего у них не останется. Судьба не исключительная, но обычная, как и вся прошлая жизнь Астрова (вероятно, из разночинцев, кончил московский университет, сразу стал земским врачом, притерся к этой среде и отделиться от нее не может и не хочет). И события — ординарные, над повседневностью не поднимающиеся. Но именно сама повседневность становится предметом искусства и тончайшего анализа. Скрытый драматизм этой повседневности разливается во всем; трагизм обыденности, невозможность осуществить свои стремления, осуществить себя как человека определяют все исполнение Станиславского, являются его основной, глубинной темой.

А осуществлять у Астрова — Станиславского есть что. Были впоследствии исполнители, подчеркивающие заурядность, «земскость» Астрова. Были исполнители, у которых на первый план выходило «плотское» начало Астрова, физическое его здоровье, жажда жизни в самом {117} простом, почти биологическом смысле. Но недаром главным действующим лицом, самым значительным человеком первого спектакля чеховской пьесы был «доктор Астров», а не «дядя Ваня». В дяде Ване — Вишневском при всей искренности, жалкости его не было того масштаба личности, незаурядности человека, которая так важна была для Станиславского. Не жалкий, не безвольный. Но тот, о котором действительно можно сказать: «это талант!» Соня не придумывает Астрова, как Нина придумывала Тригорина. Соня только видит его — реального; придумывать его не нужно, он и так значителен. Значителен, но обычен. «Нерв» исполнения — в этом сочетании полной реальности, обыденности Астрова и великолепных возможностей, ума, таланта, размаха, которым не суждено раскрыться, но которые есть вот у этого обычнейшего человека, каких в России — десятки тысяч.

Когда занавес открывал уголок серебряковского сада, зрители видели доктора и старую няньку. Марина раздувает самовар, доктор покачивается на качелях, читает газету. Вернее, не читает, а почитывает, просматривает. И не качается, а покачивается, лениво отталкиваясь ногами от земли. Доктор в белом полотняном пиджаке, накрыв голову носовым платком от солнца, время от времени хлопает комаров («все бьют и мучаются от комаров, так как сосновый лес», — уточняет Станиславский в режиссерском экземпляре[[151]](#endnote-152)). Лень, осенняя жара, поскрипывают в тишине качели. В то же время рецензии, воспоминания, фотографии сберегли нам облик Астрова — Станиславского — не вялого, опустившегося работяги, но человека, сохранившего собранность, воспитанность, можно сказать, артистизм в провинциальной глуши.

О «дырявых башмаках» Тригорина говорил Чехов актеру. О «чудесном галстуке» Войницкого он также сказал в театре, когда Ивана Петровича захотели сделать опустившимся провинциалом. «Чутье на штампы» у Чехова было даже более обостренным, чем у Станиславского. Он писал обычных людей, и в обычности каждого видел черты, только этому человеку присущие. Популярный беллетрист не следит за собою, ходит в старых башмаках. А провинциалы пусть будут подтянуты, даже щеголеваты. Писателю очень важно подчеркнуть не вялость, пассивность, но достоинство людей, старающихся сохранить себя и в этой унылой скуке. Потому «чудесный галстук» {118} у Войницкого. Потому у Астрова, играемого Станиславским, — фуражка, видавшая виды; старый докторский саквояж, но костюм сидит на нем прекрасно, на шее — белый «чеховский» галстук-бабочка, и курит он как-то особенно «из длинного мундштука, сам свертывая себе папиросу», — это нашел для себя исполнитель, еще создавая режиссерский экземпляр, и «длинный мундштук» этот был обжит и неотделим от Астрова в спектакле.

«Комаров», «мундштук», стетоскоп — «докторскую трубочку» — находит для своего доктора Станиславский. И рядом с этими мелочами, пленяющими достоверностью, он уже в режиссерском экземпляре сразу, словно бы без усилий, находит основное «настроение» всего спектакля и своего героя. Не только слиянность людей в общем жизненном потоке, но и отъединенность их друг от друга. Паузы его — углубление в себя, человек думает о своем и на несколько секунд затихает. Астрову впервой сцене нужен собеседник, но говорит он, в общем-то, с собою, а не с глухой нянькой: «До Марины долетают отдельные слова и фразы Астрова. Последний говорит, забывая, что она глуха. Оказывается, он говорит сам по себе, по крайней мере Марина, как только затихает речь Астрова, принимается за работу, видно, что в эту минуту она и не воображает, что Астров с ней разговаривает…»

Диалог здесь превращается в новую форму монолога, потому что человек говорит «в себя», собеседник его и не слушает; и в то же время стремление быть с людьми, жаловаться, делиться мыслями, думать о прошлом и будущем — неодолимо и естественно.

Так и у Астрова. Он рассказывает Марине о себе, потом умолкает, посвистывая (в режиссерском экземпляре Константин Сергеевич назвал это «сценой свиста») говорит: «… а он возьми и умри у меня под хлороформом», и тут же — жует баранку (так же «в себя» говорит Войницкий. Когда он злится на профессора: «Ни один Дон Жуан не знал такого успеха», — Астров занят своим. Как Марина не слушала его, так он полуслушает приятеля, ест землянику со сливками, когда тот ищет сочувствия).

Станиславский все время ощущает, что Астров — свой среди этих людей, всех их (кроме Елены и профессора) знает давно и привычно.

Елена — в белом платье, с кружевным зонтиком, присаживается на качели, Астров ее покачивает, она с ним немного кокетничает. И все это — в окружении людей, {119} каждый из которых занят только своим: Войницкий «не спускает глаз с Елены», Марья Васильевна «опять читает газету», а Соня «приготавливает букет для Астрова» и «насыпает ему в фунтик земляники».

И все же доктор — единственный человек, у которого есть любимое реальное дело. Это очень важно для актера, потому что это и есть «сверхзадача» образа, мечта Астрова и надежда самого Станиславского, сближающая чеховского героя с «лирическим героем» актера. Потому что, воплощая на сцене вечную проблему русской литературы и искусства — взаимоотношения интеллигенции и народа, — Станиславский акцентирует не оторванность ее от народа, но связь с жизнью и ответственность за нее земского врача, человека, который не своей, личной выгоды и удобств ищет в жизни, но хочет, чтобы через тысячу лет человек был наконец счастлив. В решении этого мотива Станиславский внимателен к каждой мелочи. Он развивает, конкретизирует здесь профессиональные черты врача и ту любовь к цветам, к лесу, к природе, которая является «хобби» Астрова, как сказали бы мы сегодня. Когда сонно-разморенный Войницкий валится в кресло, Астров подвязывает цветы в горшках, обрывает сухие листья. А когда приближается профессорское семейство, доктор «отвлекся от работы, привстал, смотрит в их сторону, слегка поправляясь и вытирая платком руки, запачканные землей». После их ухода он садится на скамейку и «один за другим берет горшки с цветами и списывает названия с записочек, помещенных на горшках, в свою записную книжку».

Монолог Астрова о лесе со словами: «… я сознаю… что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я», — должен произноситься тоже «в себя», человеком, как бы забывшим, что его слушают. Слова Сони об увлечении Астрова лесоводством и о том, что он получил «бронзовую медаль и диплом», Станиславский в режиссерском экземпляре отмечает прелестной деталью: «Астров улыбнулся, посмотрел на Соню и махнул рукой: “есть, мол, чем хвастать — медалью…”».

В то же время знаменитый монолог о лесах вспоминается очевидцами как главнейшее место самого спектакля, где раскрывается именно призвание, «огонек» Астрова: «Слышишь и посейчас все оттенки интонаций Станиславского в этом монологе. Голос его не поет, как у Качалова, {120} пленяя самим тембром и переливами своего звучанья, и, однако, этот монолог вспоминается, как незабываемый напев, полный высокого лирического подъема»[[152]](#endnote-153).

«Лирический подъем» неожиданно и мощно возникал у Станиславского и по-чеховски неожиданно прерывался, снижался почти пародийно. Почти стихотворение в прозе: «Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью, и я… *(Увидев работника, который принес на подносе рюмку водки)*. Однако… *(пьет)* мне пора». Залпом, привычно Астров выпивает водку, закусывает баранкой, ищет свою шляпу, которая висит на кусте. Прощаясь, он всем пожимает руки, Елене — целует. Работник несет астровский зонтик, прихваченный на всякий случай, а Соня бежит за ним с цветами и фруктами.

Без доктора скука и лень еще более остры, потому что Астров такой же, как все, и все же другой. Себя он считает конченным, а другие видят в нем талант, стремление к жизни, умение любить эти посаженные березки, шум молодого леса — видят то великолепное человеческое начало, которого не хватает им самим. Особенно отчетливо это во втором акте спектакля.

Доктор, предшествуемый Вафлею с гитарой, спускается по лестнице в столовую. Только что здесь нудно брюзжал Серебряков, переставляя пузырьки с лекарствами, только что дядя Ваня снова объяснялся Елене и та слушала с раздражительной тоской. Войницкий — Вишневский сидит у окна, подпирая голову рукой, глядя на остывший самовар, на беспорядочно накрытый стол, бутылки, тарелки, пузырьки с гофрированными колпачками… При появлении доктора он вздрагивает. Астров — подвыпивший, без сюртука и галстука, в белой рубашке и жилете, кажется еще более высоким, здоровым. Великан человек, красавец человек. И в то же время просто человек под хмельком. Он, как во время монолога о лесах, — «открыт», в нем бродит озорство, а нужно говорить шепотом и ходить на цыпочках, — дом спит, ночь. Поэтому плясовая звучит под сурдинку, поэтому Астров не пляшет, но словно приплясывает, стоя на месте, поводя плечами, прищелкивая пальцами.

Тихо тренькает гитара Вафли, тихо напевает доктор: «ходи хата, ходи печь», а Войницкий смотрит на него беспомощно и тоскливо.

{121} Станиславский не боится показать (по уверению критика В. Поссе, специально подчеркивает) цинизм Астрова. При словах «роскошная женщина» — о Елене Андреевне — он «шутливо похлопал Войницкого по плечу и попытался пощекотать его. Тот буркнул. Пауза…» Паузами разбивается и наполняется режиссерский экземпляр Станиславского. Паузами наполняется исполнение роли Астрова на сцене. Эти паузы, переходы-перепады тона, настроения, вроде бы почти неуловимые, до сих пор помнятся партнерам по спектаклю и зрителям.

Так, А. К. Тарасова в дни столетия со дня рождения Станиславского рассказывала о том, что ей, игравшей Соню, Станиславский казался не партнером-артистом, но именно живым Астровым, настолько «астровскими» были его умно-проницательные глаза, движения, речь.

Таким же реальнейшим человеком, словно бы вообще не сценическим персонажем, но старым своим знакомым либо соседом, вспоминают этого Астрова и сегодня зрители первой постановки «Дяди Вани».

Доктор то профессионально рассматривает пузырьки и коробочки с лекарствами, стоящие на столе, то куражится: «… все вы, братцы, представляетесь мне такими букашками… микробами», то бодрится, снова приказывая Телегину играть, но веселье и радость жизни уже потухли: как только Астров спустился по лестнице в столовую, к людям, так возобновились связи, сцепления с этими людьми, на доктора повлияла тоска Войницкого, он помнит уже, что шуметь нельзя.

Когда Войницкий резко оборвал его тираду о женщинах словами: «пошляческая философия», — Астров сник, и снова наступила пауза, прерванная его принужденным смехом и привычными словами: «Выпить бы надо».

Вафля снова тихо перебирает струны. Хрипло бьют старые часы. Астров сидит, положив подбородок на спинку стула. Грустная пауза. И снова — переход ритма: Телегин заиграл польку, а доктор встряхнул головой, быстро встал и рванулся к буфету…

Так же легко, подробно, с бесконечным разнообразием деталей, с резкою и внешне беспричинною сменой настроений, с «отчужденными» паузами разрабатывал Станиславский ночную сцену Астрова с Соней.

Соня — Лилина входит со свечой, коса ее распущена, она очень устала. Астров, поклонившись девушке, торопливо уходит. Она долго смотрит вслед, потом решилась; {122} взбегает по лестнице, зовет: «Михаил Львович! Вы не спите? На минутку»… После паузы раздается ответ Астрова: «Что прикажете?» Соня спускается в комнату. Выходит Астров, застегивая жилет, сходит по лестнице.

Начинается неожиданно откровенный разговор Астрова с Соней: первый и единственный, вероятно. Внешне все по-чеховски обыкновенно. «Хотите закусить?» — предлагает влюбленная девушка. Гремя ключами, она подходит к буфету, ищет в нем еду. Достает сыр, режет его. Астров и Соня едят сыр, стоя у буфета, перебрасываются обычными, случайными словами. А зрители воспринимали это сильнее, чем отречение Акосты или сцену Отелло с платком, потому что была их собственная реальнейшая повседневность и их трагедия, в повседневности скрытая.

Почти буквально — «люди обедают», вернее, закусывают подсохшим сыром, «а в это время решаются их судьбы», хотя ни одного слова о любви, об изменении жизни не говорится. Единственное реальное, о чем просит Соня, — не пить больше. И для Станиславского и для Лилиной это эпизод важнейший; в житейской подробности они раскрывают возможность возрождения, перелома в жизни. Поэтому доктор так крепко жмет руку Соне и так светлы их лица. «Баста! Я отрезвел». Астров застегивает сюртук, подтягивается, а Соня весело уносит, прячет в буфет вино…

Это кульминация бодрости, откровенности Астрова, веры его в возможность хорошего. Но и эта сцена не вырывается из повседневности, но вырастает из нее, в нее уходит; Астров у Чехова и у Станиславского — не быстро и безвозвратно «переродившийся» сценический герой, но реальный человек, тут же после «перерождения» снова вспомнивший, что у него «в великом посту больной умер под хлороформом» и что «как-никак, а если ехать, то уже пора»…

Вырваться из жизни некуда, измениться в ней ничего не может. Соня спрашивает, поколебавшись, как бы отнесся Астров к девушке, которая полюбила бы его. Слова достаточно прозрачные, которых Астров не может не понять. После мгновенной паузы он отвечает, «пожав плечами»: «Должно быть, никак». Астров уходит. Кончается неожиданная откровенность Астрова, всплеск его размаха, таланта, и все снова снижается в будни, в пустоту: «Богатая природа Астрова, которая в иных условиях сделала бы так много, и его глубокая тоска, мучительное {123} сознание своей ненужности, загубленности, и его все еще не гаснущая жажда чего-то иного, красивого и важного — все это нашло отличнейшее, простое и вместе сильное выражение»[[153]](#endnote-154).

В третьем акте Астров появляется совершенно другим: официально подтянутым, в темном сюртуке. Целует руку Елене Андреевне, начинает раскладывать на ломберном столе свои планы и карты, прикреплять их кнопками, разглаживать. Снова поток мелких бытовых достоверностей; доктор удобнее ставит стол, по углам карт расставляет графин, свечи, стакан, чтобы карты не загибались, и своим докторским молоточком начинает показывать, объясняя постепенное разорение уезда.

Астров не читает лекцию, он просто рассказывает о том, что хорошо знает и о чем с горечью думает.

Елена же, сначала внимательно разглядывавшая карту, постепенно перестает на нее смотреть и рассматривает подсвечник. «Второй план» Елены не совпадает с ее поведением; делая вид, что слушает доктора, она думает о своем. Астров говорит у Станиславского «горячась», потому что говорит о том, что его волнует. А Елена смотрит на него пристально, откровенно любуясь им. И естественно, что доктор в конце концов «принял холодный тон» и в результате «засмеялся, махнул на нее рукой — не для вас, мол, это…»

Снова во внешних, бытовых детальках показывает Станиславский неловкое, трудное для обоих объяснение. Говоря о Соне, Елена «смущенно играет с розеткой на подсвечнике, разглаживает картограмму». Доктор, вначале недоумевавший, отвечает Елене твердо, серьезно: «Да, я ее уважаю». Елена, продолжая ковырять подсвечник, наконец «выпалила»: «Перестаньте бывать здесь».

Пауза, большая и неловкая; все — во внешних, простых действиях. Доктор тоже смущенно теребит свою карту, свертывая ее, пристально наблюдает за Еленой, стоящей у окна. Елена снова садится, разрезает книгу, не глядя на Астрова. Тогда со словами: «Вы — хитрая!» — он идет к ней, берет за руку, садится рядом на диван. Елена вскочила. Астров тоже встал.

Доктор говорит: «Покоряюсь». У Чехова здесь ремарка: «Скрестив руки и нагнув голову». Станиславский дополняет ее: его Астров складывает руки на груди как бы с покорностью, а сам пристально смотрит на Елену сверху вниз. Мужчина и женщина стоят лицом к лицу, {124} он сильно и мягко обнимает Елену; и тут в двери появляется Войницкий с букетом в руках. Елена закрывает лицо руками, а Астров начинает «спокойно убирать карту» и «быстро выходит в заднюю дверь».

Здесь Астров — виновник не только драматических событий в судьбах Сони и Елены. Именно эта сцена определяет финал акта, выстрел Войницкого. Не будь страшного для дяди Вани объяснения доктора и Елены, не было бы и выстрела его в Серебрякова, потому что Войницкий не ощутил бы так контраст между той самодовольной тягомотиной, которую несет профессор, и своей окончательно разбитой жизнью; не осталось и надежды, которая все-таки теплилась.

Из этого не исключительного, но повседневного драматизма вырастает новый конфликт, раскрываемый Чеховым, раскрываемый Художественным театром: конфликт самой обыденности, в которой осужден жить человек, и возможностей его, которые он никогда не осуществит. Реальность жизни всех героев «Дяди Вани» очевидна. Уедет с бездарным старым мужем Елена. Соня будет учительствовать, лечить мужиков средствами из домашней аптечки, ездить к обедне со стареющим дядей, и вместе они будут щелкать на счетах, высылать деньги и отчеты профессору. Астров будет заезжать изредка, выпивать с Войницким, и Соня не будет больше просить его не пить. Астров, может быть, проживет дольше всех, потому что он сильнее всех, и (такой, каким играл его Станиславский) не позволит себе взывать к жалости, к сочувствию, как делает это в четвертом акте съежившийся, измученный, закутанный в старенький халат Войницкий — Вишневский.

Астров ходит за Войницким, сторожит его, ругает его, и вместе появляются они в конторе, где стоит стол, покрытый плюшевой скатертью, кресла из гостиной, а возле — простой стол, ничем не застеленный, на нем — папки, конторские счеты («не бутафорские — должны хлопать», — поясняет в режиссерском экземпляре Станиславский), в углу громоздятся десятичные весы с гирями, а по стенам висят сбруи, хомуты, дуги, обрамляющие огромную, никому не нужную карту Африки.

Войницкий вбегает первым, говорит «резко, нервно, почти кричит». Поведение Астрова Станиславский видит контрастным: тот «входит и хладнокровно становится у печи, опершись о нее. Спиной он прикрывает дверь в {125} комнаты, чтобы Войницкий не мог уйти. Потом закуривает, садится на ручку кресла». И в ответ на жалобы, на слезы дяди Вани доктор спокойно-цинично говорит, поигрывая косточками на счетах: «У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будет почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные».

Последнюю сцену Астрова с Еленой Станиславский видит тоже контрастно их предыдущей сцене. Там он был энергично-настойчив, сейчас деликатен, сдержан: только «останьтесь» он произносит «очень нервно, быстро, с жаром, хватаясь за соломинку» и «теряет голову», когда Елена сама обнимает его. Снова все переходы тонов, все детали пронизаны единым настроением: оба понимают, что в жизни у них уже ничего не будет.

Подробнейше разрабатывает Станиславский сцену отъезда Серебряковых, шум, суету прощания. Астров — в стороне, наблюдает; когда профессор, пожав ему руку, важно изрекает: «Надо, господа, дело делать!» — Астров иронически на него посматривает.

И наконец: «Войницкий целует руку Елене. Она протягивает руку Астрову, тот еще раз целует. Елена уходит. Войницкий и Астров смотрят в растворенные двери. Пауза. Астров уже в пальто и шляпе. Смотрит в окно. Когда проезжают мимо окна, Астров машет платком или рукой». И снова пауза, оба застыли, «прилепившись к стеклу», прислушиваясь к звону колокольчика. Колокольчик замирает вдали. Тишину нарушает резко-насмешливая реплика Астрова: «Профессор рад небось».

Доктор сидит на столе, смотрит в одну точку, курит. Собрав свой саквояж, пожимает руку Соне и, «не смотря ей в глаза», отвечает, что приедет «не раньше лета, должно быть». Целуется с Войницким, целует няньку, которая удерживает его за рукав и предлагает водочки. Он отвечает даже без паузы: «Пожалуй». Марина уходит за водкой. Астров оперся о печь. Соня, стоя, машинально пощелкивает косточками счетов. Астров, избегая взгляда Сони, курит и пристально рассматривает карту Африки. Из этого подтекста, из смущения Астрова, так просто нарушившего свое обещание, из молчаливой надежды Сони, что он все же вспомнит ночной разговор у буфета, из общей неловкости, тоски и рождается неожиданная фраза Астрова: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь {126} жарища — страшное дело!» Войницкий, который щелкает на счетах и пишет, рассеянно откликается: «Вероятно».

Входит Марина с водкой. Доктор «пьет, кланяется, целует руку Марье Васильевне, на ходу прощаясь со всеми, надев пальто и шляпу, берет плащ, Соня молча идет за ним. Войницкий смотрит в окно. Бубенцы, удаление. Соня садится за стол, закрывает лицо руками».

Так кончается режиссерская разработка Станиславским роли Астрова. Так кончается лучшая, по мнению многих, роль его в пьесах Чехова. Самая «слиянная с автором». Следующие роли будут сыграны им с не меньшим мастерством перевоплощения. Но ни в одной из них с такой силой не будет раскрыта тема пропадающего человека, которому дано все — ум, красота, талант, размах, и который ничего не может осуществить.

«Надвигается громада» — будет сказано в следующей пьесе Чехова, наполненной предчувствием бури. Эта же буря надвигается на имение Серебрякова. Но здесь нет еще самого предгрозья, ощущаемого Вершининым и Тузенбахом. Здесь есть пока неподвижная духота, сонное оцепенение, которое предвещает грозу, но во время которого не верится, что гроза будет. Есть робкая, дальняя надежда на «небо в алмазах» и на то, что когда-нибудь «все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир».

Так в тоске, в тяжких и глухих страданиях, в размеренности устроенного и страшного этой своей устроенностью быта рождается мотив надежды на будущее и вера в него, который окрепнет в следующем чеховском спектакле Художественного театра и определит следующую чеховскую роль Станиславского.

Его Астров начал этот небольшой количественно, но важнейший в истории мировой культуры цикл новых ролей Станиславского, выразивших душу и жизнь, свершения и надежды человека, вступившего в двадцатый век. Поэтому прав исследователь актерского творчества Станиславского, утверждая значение этих ролей не только для театра, но для всей российской действительности: «Это было больше, чем художественное творчество. Это было творчество жизни — цель, к которой с таким упорством шел Станиславский в своих артистических странствиях. Его Астров, Вершинин, Штокман, Сатин — это не театральные роли, а фигуры исторические, люди, реально {127} существовавшие в общественной и личной биографий современников»[[154]](#endnote-155).

Астров начинает эти роли Станиславского. Начинает и стоит среди них особняком. В нем нет надежды на будущее, которая затеплится у Вершинина, которая так мощно прозвучит в Сатине. Астров — вне всего, что называется «общественной жизнью». У него нет того прошлого, которое наполняло жизнь Иванова. Сама ситуация, в которой раскрывается характер Астрова, вроде бы только «личная» в пьесе. Причем, по старой сценической терминологии. Астров вполне может быть отнесен к «отрицательным персонажам»: соблазнитель честной замужней дамы, предавший любовь своего друга, легко нарушивший клятву, данную Соне, — изменить жизнь. Опустившийся, выпивающий человек, по инерции работающий: «обмеление жизни» беспощадно раскрывает Станиславский в своем Астрове. И в то же время, казалось бы вопреки логике, в памяти зрителей этот Астров остался таким, каким видит его Елена: «… это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах…» И его циничное безверие заглушается надеждой и тем простым реальным делом, которым и жив доктор Астров: «Когда я слышу, как шумит молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти…». Станиславский историчен в этой роли так же, как сам Чехов. Он играет человека, стоящего на пороге нового века. «Нигилизм», как и народничество, изжили себя, кончились. На смену им пришло новое время, время пробуждения и действия самого народа. Чеховские герои не знают, не видят этого. Особенно герои «Дяди Вани» — отчаявшиеся, по инерции живущие в потоке жизни и в то же время как бы вне главного ее течения. Цинизм и неверие Астрова, тяга к водочке, сознание безысходности жизни — какой это регресс сравнительно с тургеневским Базаровым и с народниками!

И в то же время какая у чеховских героев чуткость к сложности жизни, какое понимание бесконечной трудности ее преобразования! Старые формы общественного движения не дали решительных результатов. Чеховские герои, самый «общественный» из них — Иванов — прошли через восьмидесятые годы и поняли, что хождениями в народ, убийствами губернаторов и министров не перевернешь Россию Старые средства недействительны. {128} Новых они не знают. Но к серебряковской сытости, к самоуверенному «надо дело делать» относятся с усмешкой. Они — не борцы, не разведчики, не солдаты той армии, которая завоюет будущее. Но они и не охранители современного общества, как Серебряковы. Они — не буржуазны, не самодовольны, не боятся за себя, за дачу в Финляндии. Не ищут своей, отдельной личной устроенности. Трезво, жестко, иногда цинично, как Астров, оценивают они всю систему, строй современной жизни и, предчувствуя конец его, не хотят отсрочить этот конец. У них нет и страха перед будущим, которое разрушит этот жизненный уклад, сложившийся, внешне благополучный быт.

Пускай грядущего не видя, —
Дням настоящим молвив: нет! —

так живут чеховские герои. И эта тема отрицания повседневности 900‑х годов, жизни помещиков и профессоров, земства с его «малыми делами» (надо, господа, дело делать!), это утверждение прекрасной сущности человека, пропадающего в реальной жизни, с огромной силой звучали в мхатовском «Дяде Ване» и в центральном его образе — в Астрове Станиславского.

## Доктор Штокман

Константин Сергеевич сыграл Астрова 26 октября 1899 года, в самый канун нового века.

В старой России праздник рождества — 25 декабря — был куда более значителен, чем Новый год. На рождество кончался долгий зимний пост, начинались гимназические каникулы, на рождество украшали елку, делали подарки детям, наносили и отдавали бесконечные визиты под немолчный, радостный перезвон колоколов. На окраинах Москвы гуляли принарядившиеся фабричные — много пили, пели под гармонь, устраивали праздничные сражения, зачастую кончавшиеся вызовом полиции, а служащие получали наградные и благодарили хозяев.

Встреча 1900 года была не продолжением рождества, а самостоятельным праздником, более ответственным, располагавшим к подведению итогов прошлого и размышлениям о грядущем.

{129} Самое понятие «век» из чисто арифметического, удобного для отсчета, давно превратилось в понятие общественно-социальное; история шла по векам, путь, пройденный Россией от 1800‑го к 1900 году, был огромен и тревожен.

Газеты, естественно, превратили дату в сенсацию и использовали ее как только могли. Предсказания грядущего были торжественными, мрачными, фантастическими, юмористическими; предсказывали невиданные войны и фасоны шляп, отношения между государствами и новые направления в литературе. Поэты, поставлявшие стихи к примечательным датам, изрядно заработали на патетических восклицаниях о светлой жизни будущего. Одни жили надеждой на перемены, другие мечтали о сохранении привычного миропорядка.

В январском номере легального марксистского журнала «Жизнь» (на обложке его изображены дряхлый старец и цветущий юноша, которые смотрят вдаль) рядом с романом беллетриста Баранцевича напечатана статья: «Капитализм в сельском хозяйстве», подписанная — «Вл. Ильин». Так подписывался в 1900 году Ленин.

Уже создана Российская социал-демократическая рабочая партия, уже создается ее газета — «Искра». Ленин писал в это время о «поразительно быстром» распространении идей социал-демократии среди интеллигенции и о росте пролетарского движения. «Кружки рабочих и социал-демократов интеллигентов появляются повсюду, появляются местные агитационные листки, растет спрос на социал-демократическую литературу, неизмеримо обгоняя предложение ее, — и усиленные правительственные преследования не в силах задержать этого движения»[[155]](#endnote-156).

Это написано в 1900 году и о 1900 годе.

Но главный процесс времени, определяющий будущее мира, шел еще очень скрытно, можно сказать — подзем-но. Внешне же в России все было очень благопристойно, благополучно, казалось незыблемым. Страна не воевала, международный престиж и международные рынки ее упрочивались, русская пшеница высоко котировалась за границей. Строились железные дороги, брались выгодные подряды, вырубались леса. Сорок лет прошло после отмены крепостного права. Помещик-дворянин перестал быть главной персоной государства и оплотом государственности. Инициатива и власть все больше переходят {130} в руки оборотистых, энергичных дельцов, фабрикантов, крупных торговцев, строителей железных дорог.

Крепнет буржуазия, очень быстро кристаллизуется буржуазный образ жизни, деловой и комфортабельной. К нему тянется, о нем мечтает великое множество государственных и частных служащих, средних чиновников, офицеров, адвокатов, гимназических учителей, негоциантов — бесчисленных героев рассказов Чехова и Леонида Андреева. Полярные понятия «буржуазия» и «интеллигенция» в жизни смешиваются, стираются; всякий буржуа мнит себя интеллигентом, а с течением времени и подлинный интеллигент чаще всего превращается в буржуа; в молодости он усиленно ниспровергал основы и пытался служить народу, после сорока он эти основы защищает. И живется ему, в общем-то, неплохо; если человек родился не в рабочей, не в крестьянской семье, а хотя бы в семье среднего служащего, будущее его предопределено и во многом упрочено, если только он пойдет по уготованной ему колее прилежного ученья в гимназии, небунтарского ученья в университете, верноподданнической службы.

В чеховских повестях, в рассказах, пьесах эта обеспеченная жизнь с ее классической гимназией, службой, долгой вечерней праздностью, хождением в гости на преферанс и чаепития прослежена, кажется, во всех ее ипостасях, в такой законченной неподвижности, которая уже несет в себе самой предчувствие взрыва.

Покорившиеся системе жизни исправно получают свои ордена, свое жалованье с выслугой лет, свои доходы. Но у них, как в сказочном договоре с дьяволом, за это отнимается душа. Молодой доктор приезжает в уездный город, и через несколько лет уже «у него в городе громадная практика, некогда вздохнуть, и уже есть имение и два дома в городе, и он облюбовывает себе еще третий, повыгоднее, и когда ему в “Обществе взаимного кредита” говорят про какой-нибудь дом, назначенный к торгам, то он без церемонии идет в этот дом и, проходя через все комнаты, не обращая внимания на неодетых женщин и детей, которые глядят на него с изумлением и страхом, тычет во все двери палкой и говорит: — Это кабинет? Это спальня? А тут что?

И при этом тяжело дышит и вытирает со лба пот. У него много хлопот, но все же он не бросает земского места; жадность одолела, хочется поспеть и здесь и там»[[156]](#endnote-157).

{131} Человек, получивший хорошую, классически «интеллигентную» профессию — врач, инженер, адвокат, — начав служить, как чеховский учитель словесности, заводит семью, заводит детей, переезжает в большую квартиру. Когда рождаются дети, приходится держать няньку, потом — бонну, отдавать детей в гимназию. Расходы растут, и человек думает уже только об этом, о своем устройстве, о семействе, выделяя свою жизнь из общего потока, опасаясь только за нее. Отчуждение от жизни других классов вообще громадно. Интеллигенция в большинстве своем — именно «прослойка», тяготеющая к высшему классу. Крестьян и рабочих она в лучшем случае лечит и учит, но жизнь ее совершенно отлична от их жизни.

Огромное большинство, сплоченное большинство интеллигенции, средней буржуазии и буржуазии мелкой, стремящейся подняться выше, живет, ощущая тревогу приближающейся грозы и опасаясь ее, надеясь, что как-нибудь обойдется, живет сегодняшним днем и завтрашними мелкими заботами о доме, о жалованье или прибылях, о новой мебели, о том, где жить летом — снять ли дачу или поехать в Ялту.

В ходу старые, успокаивающие сентенции: и «один в поле не воин», и «плетью обуха не перешибешь», и «до бога высоко, до царя далеко», и «с сильным — не борись, с богатым — не судись». Наряду с привычными лозунгами свободы, равенства и братства растет убеждение, что право частной собственности священно и неприкосновенно; и тем больше укрепляется законная защита частной собственности, чем больше у людей этой самой собственности.

Московские интеллигенты читают «Ниву» и приложения к ней, читают рассказы только что возникшего в литературе вчерашнего бродяги, псевдоним которого — Максим Горький — многим кажется претенциозным. Читают Льва Толстого и Антона Чехова, плачут над героями его в Художественном театре — да, это мы, несчастные, измельчавшие, не умеющие жить, и жизнь нашу отображает театр, не показывая выхода из нее, не давая руководства к действию, потому что действие невозможно и выхода нет.

«Безгеройность» становится как бы знамением времени; этим несколько даже гордятся: помилуйте, вот и в повестях г‑на Чехова нет героев, и в прекрасных спектаклях {132} Художественного театра нет героев, как нет их в жизни.

Жанна д’Арк или маркиз Поза — романтическое далекое прошлое; а сегодня живут все Нины Заречные, да Шамраевы, да Астровы. Средние плывут по течению, служат, получают наградные, очень заботятся о семье, о детях. Общество, которому они подчинены, самоуверенно и бездуховно; оно не убивает, но порабощает, не ломает, но сгибает.

Это было с огромной силой выражено актером Станиславским в ролях норвежского ученого Левборга и русского врача Астрова, сыгранных в 1899 году.

Первым героем Станиславского, сыгранным им в новом веке, в 1900 году, стал ибсеновский доктор Штокман.

Из всех пьес скандинавского классика театр выбрал именно ту, в решении которой новый, проверенный Чеховым и Гауптманом реализм Художественного театра был применим целиком, безоговорочно и последовательно «Доктор Штокман» не требовал никаких дополнительных красок, никаких поисков в области символизма, к которому тяготели другие пьесы Ибсена. Чеховская тончайшая палитра соответствовала во всех своих оттенках пьесе о буднях норвежской провинции.

Так же подробно, так же неторопливо, как в усадьбу Серебрякова, вводил театр своих зрителей в южно-норвежский городок, где нет миллионеров и бедняков, где вроде бы процветает демократия, выборность, где все граждане знают друг о друге всю подноготную. Чистенький, опрятный город, напоминающий русскую провинцию и отличающийся от нее аккуратностью, систематичностью жизни.

Режиссер Станиславский и художник Симов воссоздавали не экзотику чужеземной жизни, но повседневность ее. Они внимательно отмечали отличия этого быта от русского («кофепития» вместо чаепитий, окна со складными ставнями-жалюзи, все время ощущаемая близость моря, порта, где покачиваются мачты кораблей, над которыми вечером зажигаются фонари). Театр был внимателен к типажам людей, непохожих на русских. Но гораздо сильнее он подчеркивал близость этой жизни к русской, чем их различия; зрители Москвы и Петербурга сразу, с открытия занавеса, попадали в знакомую обжитую квартиру среднего интеллигента.

{133} В глубине, в столовой, позвякивает посуда — хозяйка накрывает на стол. На первом плане кабинет, обитель хозяина: слева стоит письменный стол, в стороне — гимнастический турник, кругом — полки с книгами, папками, ретортами, недорогими приборами, с традиционным в доме медика черепом. В свой милый дом, в свой привычный кабинет входит его хозяин, снимает сюртук, облачается в домашнюю куртку и шапочку, на ноги надевает туфли, садится в кресло, с удовольствием прислушивается к звону тарелок — усталый человек, отработав свое, радуется бесхитростному домашнему теплу.

Леонид Андреев оставил прекрасное описание не только Станиславского — Штокмана (это делалось во многих рецензиях); он сохранил для нас свидетельства редчайшей даже для молодого Художественного театра слиянности зрителей и сцены в «Штокмане»:

«Уже в первые минуты после входа в театр, когда занавес был еще закрыт, по оживленным и даже возбужденным лицам входящих было заметно, что ожидается что-то новое, необыкновенное и страшно интересное.

Трудно понять язык, на котором говорит в эти минуты толпа: немного более обыкновенного блеска в глазах, шумнее разговоры, оживленнее и ярче жестикуляция, но этого достаточно, чтобы мгновенно создалось ощущение необычного, праздничного, и с силой охватило каждого. И когда зал погрузился во тьму и, колыхаясь, раздвинулся серый полог, открыв квартиру доктора Штокмана со всей ее поразительно переданной интимностью жилища частного лица, недоступного посторонним, я уже готов был плакать, радоваться, улыбаться, страдать — делать все то, что прикажут мне со сцены…

Вошел в свою квартиру доктор Штокман — и все затихло. Может быть, опоздавшие еще рыскали, может быть, кто-нибудь уже сидел на моих коленях, но если бы даже на спину мне уселся слон из зоологического сада, я не почувствовал бы его в эту минуту.

Штокман (мне невольно хочется прибавить “господин”, — так трудно поверить в недействительность, в небытие этого человека) только еще вошел, он только еще сказал несколько “домашних” слов, а вы уже видели его всего, как на ладонке, уже знали, что за дивно светлая, наивная, честная и глубоко любящая душа сидит в длинном теле этого ученого с его добродушной, конфузливой близорукостью, быстрой, топающей, нащупывающей {134} землю походкой и бесконечно милой суетливостью домовладыки, наивно, по-девичьи влюбленного в свое крохотное, свежеиспеченное хозяйство. И вы уже всем сердцем любили его как старого, немного смешного друга, как живое воплощение всего человечески-светлого, о чем в ненастные ночи тоскует ваша душа, и в чистых звуках его счастливого смеха вы уже чувствовали трагические нотки: ведь не на радость осуждены такие люди…

Антракт. Удобный случай оглохнуть. Отдельных звуков не слышно. Все кричат, все рукоплещут, все тянутся к сцене. Красные лица, сверкающие глаза, открытые, но безгласные в этом гаме рты — вот картина той толпы, что была в зале… В первых рядах Антон Павлович Чехов. На него смотрят чуть ли не с чувством некоторого превосходства: “Смотри-ка, дескать, как у нас-то играют: здорово?”»[[157]](#endnote-158).

Штокман этот потому так захватывал москвичей 1900 года, что в нем не было ничего специфически норвежского; никто не удивился бы, если бы он вошел вместе с Астровым в гостиную Серебряковых, — типичный интеллигент, типичный врач — добрый врач, из тех, которых не боятся дети, в поношенном сюртуке, с бородкой и легкими, зачесанными назад волосами.

Станиславский много снимался в ролях и вообще придавал театральной фотографии большое значение. По сериям снимков мы можем восстановить не только облик его, но всю последовательность сценического поведения его героев в «Дяде Ване» и «На дне».

От прославленного прессой «Штокмана» не осталось почти ничего. Только хранящаяся в Музее МХАТ статуэтка, вылепленная актером театра С. Судьбининым, который впоследствии сделался известным скульптором, да одна карандашная зарисовка художника А. Любимова. Очень мало. Правда, и скульптура и рисунок достоверны в воспроизведении облика человека, одинаково поразившего обоих художников. Зарисовка — профильный портрет Штокмана, и статуэтка смотрится именно в профиль, силуэтом. Высокий, вернее — длинный человек, узкоплечий (статная, импозантная фигура Станиславского потеряла свою статность, сделалась узкой, «готической»; Штокман напоминает нам Дон-Кихота Николая Черкасова), с длинной шеей, с длинными подвижными руками, гибкие пальцы его правой руки вытянуты характерным и неповторимым жестом[[158]](#endnote-159). Очень напоминая Дон-Кихота, {135} он был человеком импульсивным, нервным, действенным и прежде всего добрым. Доброта лучится в близоруких глазах, прикрытых стеклами очков, в очертаниях рта, в самом устремлении этой легкой фигуры.

В образе этом отмечали и несомненное портретное сходство с Римским-Корсаковым, всем известным композитором, жесты были взяты у Горького, походка напоминала походку знаменитого ученого, рассеянность — другого знаменитого ученого. Станиславский сам рассказывал о том, как он, уже после спектакля, узнавал в знакомых черты, которые он, оказывается, бессознательно позаимствовал для сценического образа. Дело было, однако, не в том, что характерные черты были заимствованы у многих — это совершенно обычно для любого наблюдательного артиста, — а в том, что все эти штрихи, жесты, интонации были переплавлены в новый, совершенно живой образ, не менее реальный для зрителей, чем любой из их знакомых. Об этом поразительном даже для Художественного театра ощущении полной жизненности героя снова говорили все критики и все зрители. Реальность эта была такова, что переводила образ уже в новое качество: все ситуации, все перипетии сюжета также воспринимались зрителями как реальные; они втягивались в действие неотвратимо, становились участниками происходящего, определяли свое отношение к ним; спектакль жил для зрителей как реальное жизненное событие, происходящее вот здесь, на их глазах.

Они входили в жизнь человека, знакомились со своим современником, таким же реальным, как чеховские герои. Но с человеком, совершенно не похожим в то же время на прежних чеховских героев. Астров был противоположен обывательщине, засасывающему потоку жизни. А что можно сказать о его коллеге, который доволен своей скромной профессией врача, небольшим, но верным доходом, вниманием сограждан?

Чеховские герои не могли изменить ни свою, частную жизнь, ни вообще окружающий миропорядок и мучились этим; здесь появлялся человек, вроде бы вполне довольный жизнью. Не потомок «лишних людей», живущий одиноко и неустроенно, но почетный гражданин города, процветанию которого он сам способствовал, открыв целебные свойства здешних вод и купаний. Врач с большой практикой, только-только ощутивший прелесть достатка, который увеличивается с годами. Никакой внутренней {136} конфликтности, никакого комплекса общественной или личной неполноценности, никакого намека на семейную драму: любящая домовитая жена, дочь — учительница, два сына — школьники. Ни следа проблемы «отцов и детей», ни намека на «юность — возмездие», приход которой так остро чувствовал Ибсен. Томас Штокман доброжелателен к молодым, относится к ним с интересом и добрым сочувствием.

Штокман Станиславского, при всей своей непосредственности, меньше всего — традиционный рассеянный ученый из анекдотов. Он — врач и ученый, любящий свое дело, но совсем не одержим только профессиональными интересами: доктор заинтересованно обсуждает покупку нового абажура, рад, что к столу подается ростбиф в достаточном количестве; в первом действии, принеся домой пакет с пирожками из кондитерской, герой Станиславского почти священнодействует, аккуратно развязывает веревочку, складывает оберточную бумагу и кладет ее на полку.

В этот образ легко и радостно было входить Станиславскому, который играл его так просто, слился с ролью так быстро, как ни с одной другой ролью, кроме, пожалуй, Ростанева. Особенности работы Художественного театра и Станиславского над драматургией Ибсена верно раскрывает молодой исследователь Т. Шах-Азизова в работах о драме XX века:

«Поэтика “Доктора Штокмана” была органически близка МХТ. Талант Ибсена жесткий и по преимуществу трагедийный, юмор и светлый комизм обычно чужды ему…

Но доктор Штокман — исключение из всех правил. Комизм этого образа — “чеховский”, теплый. Штокман проще, непосредственнее, демократичнее (несмотря на свои “ницшеанские” речи), чем другие ибсеновские герои, нелепости в его характере и поведении выписаны с мягким юмором.

Все это дало фантазии Станиславского богатейший материал для создания образа, ставшего театральной легендой… “Доктор Штокман” — единственный в мхатовской “ибсениане” спектакль, где наблюдалось полно и бескомпромиссно совпадение авторского и актерского начал»[[159]](#endnote-160).

Это слияние было таким абсолютным потому, что образ Штокмана как бы синтезировал черты любимых {137} ролей Станиславского в новом и в то же время наиболее ему близком качестве. Продолжая чеховских героев, Штокман Станиславского еще больше продолжал Ростанева из «Села Степанчикова», благороднейшего человека, вовлеченного злой посторонней силой в интриги и расчеты.

Постоянный, неизменный, любимый герой актера Станиславского — человек, созданный для деятельной и доброй жизни и остро ощущающий счастье ее, потому что сам он по природе, по натуре своей жизнерадостен и гармоничен.

Таким был полковник Ростанев. Таким — реальным, сегодняшним человеком 1900 года был Томас Штокман. Он не поглощен мировыми вопросами, с него хватает его профессии; он не думает о переделке мира и перевоспитании человечества, с него достаточно простой честности, порядочности, доброжелательства. Не посягая на основы общественного строя, даже на бытовые его неурядицы, Штокман совершенно принимает действительность такой, какая она есть, искренне веря в ее заповеди и законы и стараясь законам и заповедям этим следовать: «Понятно, я знаю, — условия жизни здесь мизерны в сравнении с другими местами. Но и здесь кипит жизнь с ее упованиями, с бесчисленным множеством задач, ради которых стоит работать, бороться, а это главное».

Больше, чем кто-либо из героев Станиславского, Штокман — человек практического дела и ясной цели. Возможно, что для человека 1900 года эта его безоблачность, ограниченность интересами своего города, своей профессии и была уже слишком наивной. Но, во-первых, нельзя забывать, что действие самой пьесы происходит не в огромной, неустроенной России, где противоречия жизни доходили до крайностей, но в сравнительно маленькой и сравнительно благополучной Норвегии. Кроме того, очень важно, что пьеса, сыгранная МХТ в 1900 году, написана-то была в 1882 году — на восемнадцать лет приблизился мир к революции с тех пор, как Ибсен рассказал историю своего бескорыстного и наивного доктора Штокмана.

В то же время закономерно, что МХТ играл «Штокмана» как пьесу сегодняшнюю, потому что ее злоба дня, ее идея не устарела, но сделалась, пожалуй, еще более современной в обуржуазившейся, предприимчивой России рубежа веков. Обращение молодого театра к старой {138} пьесе было не просто возможно — оно сделалось той художественной необходимостью, которая дала новую жизнь пьесе, и сам театр подняла на новый этап. Театр почувствовал и воплотил значимость именно этого характера для рубежа веков, такого мирного и такого тревожного.

Леонид Андреев, великолепно почувствовав в своей статье бодрость, жизнерадостность, теплый юмор первого акта, в то же время уже здесь заметил «трагические нотки» Штокмана — Станиславского и смутное пока ощущение, что «не на радость осуждены такие люди».

Казалось бы, такой характер сам по себе находится вне конфликта, вне узловых проблем жизни; можно было бы увидеть в пьесе Ибсена случайность вовлечения мирнейшего Штокмана в ожесточеннейшую борьбу, нелепость самой ситуации превращения истинного «друга народа» во «врага народа», которого с позором изгоняют из города.

Но театр, в первую очередь Станиславский — и режиссер и исполнитель главной роли — ставил спектакль не о трагичности случайной ситуации, в которую попадает Штокман, но о неизбежности этой ситуации, о непременном трагизме — не столько ситуации, сколько самого этого характера, казалось бы, совершенно бесконфликтного и приемлемого для всех времен, особенно для мирного 1900 года. Очень ясно, очень отчетливо раскрывалось в спектакле Художественного театра то, что конфликт этого характера и этого общества неизбежен. Штокман — исключение в обществе городка, «выродок» его.

Только впоследствии доктору открыто скажут, что он неудобен вышестоящим лицам, что он слишком резок и самостоятелен в суждениях и что вообще лучше ему убраться подальше. Но уже в первом акте проскальзывает тревожное ощущение, что прекрасный и прекраснодушный доктор — одинок среди тех, кого он считает друзьями. Его искренность подчеркивает лицемерие других, его радушие контрастирует с начальственным тоном Петера Штокмана, бургомистра. Доктор вовсе не идеальный член городского общества, он — бельмо в глазу этого общества, не человек, на которого равняются другие, а человек отчужденный, хотя сам он этого отчуждения не сознает по своей чудаковатости, а главное — по уверенности, что современный мир в основе своей очень хорош.

{139} Новым в образе Станиславского было то, что герой его и не собирался вступать в оппозицию к обществу, бороться с ним; все его действия направлены на благо города и его людей. Он не хочет никого обличать, он хочет только быть честным и видеть честными других: «В пьесе и роли меня влекли любовь и не знающее препятствий стремление Штокмана к правде. Мне легко было в этой роли надевать на глаза розовые очки наивной доверчивости к людям, через них смотреть на всех окружающих, верить им и искренно любить их. Когда постепенно вскрывалась гниль в душах окружающих Штокмана мнимых друзей, мне легко было почувствовать недоумение изображаемого лица»[[160]](#endnote-161). Вначале он может еще думать, что правда его действительно нужна. Но от действия к действию Штокман все яснее видит, что ни правда, ни честность, ни мужество не нужны его согражданам, что все эти понятия превратились в стертые, надоевшие, по привычке произносимые слова, а на деле каждого волнует только его собственная судьба, его собственная семья и его доходы, идущие на потребу семьи.

Процесс этот Станиславский раскрывал с той постепенной последовательностью, с какой мог он происходить в самой жизни.

В первом акте нет еще никаких поводов для столкновения. Жизнь Штокмана здесь настолько полна и радостна, что кажется идиллией. Но в то же время в идиллии этой нет дешевого умиления и сентиментальности. Как в семье доктора нет и следа чопорной буржуазности; она дружна, крепка, очень проста. Счастье этих здоровых, счастливых людей не отталкивает, потому что оно окрашено добротой и человечностью, — оказывается, прекрасно иметь семью, плодотворно и много работать. Штокман первого акта — счастливый человек, который хочет, чтобы это его счастье честного труда и семейного уюта разделялось всеми.

Для полноты счастья ему не хватает только важного письма, так как он уверен, что письмо это принесет благо городскому обществу, потому что расскажет правду, обществу необходимую. И когда дочь подает письмо, Штокман быстро пробегает его глазами, расцветает улыбкой и начинает со свечой в руках искать что-то в столе, на этажерке, шурша бумагами. Найдя листок с записями, он сверяет их с полученным письмом и направляется к {140} гостям с видом человека, имеющего столь же важное, сколь и приятное сообщение. Доктор заранее сияет, предвкушая, как удивлены будут и оба представителя прессы и брат-бургомистр, попивающие пунш. Ошеломляющие собеседников слова: «Вся эта местность — заразное кладбище» Штокман произносит «очень серьезно, деловито-энергично»[[161]](#endnote-162).

Эффект именно таков, какого он ожидал. Тогда, «очень довольный», Штокман подробно рассказывает, как он убедился в том, что воды и купанья, им же открытые, приносят не пользу, а вред из-за стекающих в них сточных вод, протягивает гостям свои расчеты и результат анализа, присланный из столичной лаборатории в том письме, которого ждал он с таким нетерпением с самого начала акта.

Гости удивлены, но еще не осмыслили важности сообщения; только когда доктор говорит о необходимости переложить водопроводную сеть, редактор удивленно переспрашивает: «Все трубы?» Но, в общем, этот акт — кульминация торжества Штокмана, итог радостной его жизни; друзья поговаривают о факельном шествии в честь «друга народа», усердно пьют за его здоровье. Начинаются танцы. Доктор, дурачась, танцует польку с женой, мальчики, закутавшись в одеяла, выскакивают посмотреть на веселящихся родителей. Радость в разгаре, добрый человек радуется торжеству правды.

Художественный театр всегда конкретнейше обозначал не только место, но и время действия; зима или весна, вечер или утро воплощались на сцене со всеми своими приметами, во всей своей значительности, уже не замечаемой обычно в жизни.

В «Штокмане» первый акт происходит вечером; следующий начинается утром, в том же кабинете. Фру Штокман прибирается в доме, сам доктор умывается, делает упражнения на турнике; он без сюртука и не спешит надеть его с приходом старика Мортена Киля, отца жены. При Мортене, не обращая особого внимания на его расспросы и тревогу, доктор чистит сюртук, протирает пенсне — готовится к долгому, напряженному рабочему дню, в который кроме обычных дел войдут и хлопоты вокруг статьи об «открытии», которую доктор обещал городской газете.

Еще в первом акте, намечая роль Штокмана, Станиславский затрагивал тему «трагической вины» своего {141} героя и определял ее так: «Трагическая вина Штокмана — в себе. Он не понимает других людей».

Больше он и не возвращается к этой теме вины, так как для себя определил ее очень точно, пронизал ею роль. Казалось бы, для «светлого» Штокмана, которого играл Станиславский, гораздо больше подходила бы иная тема — выведение «трагической вины» за пределы личности Штокмана, подчеркивание столкновения Штокмана с обществом. Между тем Станиславский, влюбленный в своего героя, необыкновенно верно определил здесь его слабость, его действительную вину и беду — это самое «непонимание людей», отгороженность от них, а следовательно, и безоружность перед ними.

Доктор рубит с плеча, кричит о своем открытии потому, что добивается правды и вне правды не видит жизни всего города. Но, кроме этого, он так поспешен, так радикален в своих мерах и потому, что реальные обитатели города, соседи и даже друзья для него несколько абстрактны, ибо он — таков его характер, увиденный Станиславским, — живет в своем прекрасном, им самим созданном мире разума, труда, помогая другим людям в их бедах и болезнях, но стоя в стороне от их повседневной жизни.

Это непонимание, незнание людей начинает давать знать о себе именно во втором акте. Доктор выпроваживает Мортена, хитрого, расчетливого старика, хотя его беспокойство о судьбе своего завода, его просьба к доктору замять дело о сточных водах должны бы заставить Штокмана задуматься — ведь Мортен думает так же, как большинство городских обывателей.

Станиславский-режиссер очень сокращает во втором акте сцены с редактором Гофстадом и типографщиком Лелаксеном — почтенными гражданами, которые хотят стать еще более почтенными, использовав доклад доктора в своих целях. Их не волнует суть доклада и штокмановская правда; им нужно свести счеты с городским начальством, разоблачить его махинации, чтобы самим занять места, которыми их обошли при последнем дележе муниципального пирога. Режиссера здесь интересуют не подробности городских интриг, но главное — характер Штокмана и обстоятельства, в которые он поставлен. Радостно возбужденный, доктор невнимательно слушает редактора (согласно режиссерскому экземпляру, он даже отвлекается для упражнений на турнике). Тем значительнее и {142} тревожнее становится для него разговор с братом-бургомистром.

Станиславский вовсе не играл здесь — однолинейно и подчеркнуто — «прозрение» своего героя. Он продолжал жить в этом характере, одновременно простом, ясном и сложном. Штокман только так мог реагировать на слова брата, как это делал Станиславский.

Когда бургомистр сообщал ему, что городские власти и не подумают менять всю водопроводную сеть, производить огромные работы, для которых к тому же придется закрыть курорт на два года минимум, Штокман простодушно, без гнева спрашивает: «Неужели так много?»

Потом он то внимательно, почти покорно слушает снисходительные объяснения брата, то вспыхивает, вскакивает, швыряет собеседнику доказательства своей правоты — бумаги, расчеты, анализы, то брякает что-то об пол.

А когда бургомистр объявляет, что доктору, как лицу, подчиненному правлению курорта, запрещается иметь свое мнение, Штокман «резко обернулся, этот цинизм его поразил… Выслушивает его неподвижно, как громом пораженный».

Разговор этот критика выделяла как важнейшее и глубочайшее место в роли Станиславского, наравне с четвертым актом — речью в собрании. Впервые доктор сталкивается здесь не только с проявлениями жизни, но с общественными законами, которые управляют жизнью. Бургомистр постепенно, методично раскрывает брату образ мыслей правления курорта, на службе у которого он состоит. И доктор понимает, что его «правда» принесет правлению столько волнений, неприятностей, а главное — такое падение доходов, что оно не остановится перед отставкой доктора и что бургомистр — первый, кто подпишет эту отставку.

Здесь очень резко меняется положение Штокмана, но сам он не меняется; тот же единый и цельный характер по-новому раскрывается в новых обстоятельствах. Тот же Штокман, который так весело дурачился накануне вечером, предвкушая всеобщую радость, которая последует за открытием правды, видит, чего стоит эта правда для городских властей, в первую очередь для бургомистра, который является главной властью.

«Принципиально он расположен ко всем людям и в подлость поверит только тогда, когда почувствует реальные {143} последствия. Но раз поверив, поверит от души и ни за что не отступится от своего, а подойдет, совершенно спокойно посмотрит в глаза и просто скажет: “Вы — подлец”. И таким тоном, точно хочет сказать: извините, пожалуйста, мне очень жаль, но вы действительно подлец. Так он сказал это своему брату-бургомистру»[[162]](#endnote-163).

Именно здесь зарождается грозная тема «врага народа», видимое отчуждение доктора от всех остальных жителей города, вернее, от тех, кого называют «обществом». Здесь и начинается тот принципиально новаторский общественный конфликт, который раскрыл Ибсен в своей драме 80‑х годов и заострил МХТ в своей постановке 900‑х годов.

Борьба только обостряется оттого, что доктор и бургомистр — родные братья. Этот традиционный мотив драматургии, может быть, даже и не нужен Ибсену. Не будь враги оба Штокманами — они обращались бы друг к другу на «вы», изменились бы очень немногие и не слишком значительные ситуации пьесы, но сущность взаимоотношений персонажей и сил, стоящих за ними, осталась бы прежней.

Потому что столкновение это обусловлено не разницей характеров, но разным мировоззрением, разным отношением к пониманию человеческого и общественного долга. Поэтому неизбежное столкновение и объяснение доктора и бургомистра втягивает и всех обитателей городка, живущих по законам своей страны и своего общества.

Зрителю спектакля ясно было, как разбогател, как изменился городок с тех пор, как в нем открылся курорт.

Ясно, что домовладельцы сдают дома по хорошим ценам, что процветают пансионы, дающие работу множеству среднего, не обеспеченного люда, растут магазины, лавочки, увеселительные заведения. Город цветет, причем это не обогащение хищное, сумасшедшее, на нефти или случайно открытых золотых приисках; это именно процветание, основательное и верное: «Капиталы пошли в оборот, все оживилось. Дома и земельные участки растут в цене с каждым днем… Расходы на призрение бедных, ложащиеся на имущие классы, отрадно уменьшились и уменьшаются еще», — суховато, но вполне удовлетворенно замечает бургомистр.

Это благополучие собирается взорвать доктор, и по-человечески противников его можно понять. Штокман ни с кем не посоветовался, никого не предупредил о возможности {144} таких резких изменений в жизни, не подумал о том, что возможно какое-то компромиссное решение. Внезапно он поставил под удар благополучие, может быть, жизнь нескольких тысяч людей. Курорт, естественно, запустеет. На городской бюджет ляжет громадное бремя перестройки всей водопроводной системы. Разорятся мелкие акционеры курорта, лавочники, содержатели пансионов, владельцы купален, продавцы прохладительных напитков. Все ставили на одну верную ставку, о которой доктор даже не думает в своем простодушном стремлении к правде.

Раньше всех это понимает бургомистр. Он вступает в борьбу с братом и за личное свое благополучие, и за процветание города, и даже за самого брата, жизнь которого тесно связана с курортом. То, что едва наметилось в первом акте, в реплике газетчика, покатилось дальше, выросло, как сказочное чудовище. Добрейший и деликатнейший доктор нерасчетливо замахнулся на основу жизни города, на личную выгоду каждого исправного налогоплательщика. Петер Штокман доказывает Томасу Штокману, что нельзя так сразу нарушить и разрушить налаженную жизнь города. Томас Штокман доказывает Петеру Штокману, что правда — превыше всего, что, только основываясь на ней, смотря ей в глаза, может честно жить их город, государство, весь мир. Кульминация акта — слова бургомистра: «Человек, способный так оскорбительно отзываться о родной местности, человек этот — враг общества». Младший брат, выронив стакан, кинулся на старшего. Петра старается удержать отца, бургомистр в суматохе незаметно исчезает.

Власти — против доктора. Но он продолжает верить не только в свою правоту, но, главное, в то, что правота эта безусловно победит. Ему обещана поддержка прессы, он искренне верит в свободу слова.

В третьем акте доктор приходит в редакцию городской газеты с многозначительным названием «Народный вестник».

Сам Ибсен точно описывает обстановку редакции провинциальной газеты, столь ему знакомую. Режиссер расцвечивает авторскую ремарку множеством своих «маленьких правд». Типография газеты тут же, за перегородкой, — оттуда слышится шум машин. Стол завален рукописями, стоят разнокалиберные стулья — неуютная и в то же время деловая обстановка, в которой редактор {145} возится с рукописями и гранками, репортер скучает в углу, ожидая выплаты гонорара, проходят рабочие, наборщики.

Штокман здесь свой человек. Он входит в мягкой шляпе, в широком пальто, с докторским саквояжем в руках. И редактор Гофстад, и типографщик Аслаксен очень любезны с ним. Поэтому Штокман, словно забыв утренний разговор с братом, снова уверен в победе. Снова та же милая рассеянность, доверительное обращение к собеседнику, такая полная уверенность в том, что собеседник этот хороший, открытый человек, что тот и впрямь на какое-то время делается хорошим и открытым.

Таков доктор во время первого, короткого своего посещения редакции, когда все ему благоприятствует, и во второй приход в редакцию, когда он не знает, что обстоятельства резко изменились. «Победа будет на стороне истины и народа», — ораторствует доктор, вытягивая пальцы характерным своим, «горьковским» жестом. И вдруг он замечает на столе забытую фуражку брата-бургомистра, который отсиживается в соседней комнате. Это одна из распространеннейших, можно сказать, избитых ситуаций драматургии. В комедии дель арте, в пьесах Гольдони, в салонных комедиях XVIII и XIX веков на сцене находили забытый плащ, шпагу или ленту и из-за этого происходили сцены забавные и кровавые. «Женитьба Фигаро» — классический пример использования такого приема.

В «Штокмане» сцена решается необычно, потому что сопряжена с совершенно новым прочтением старой ситуации. Не любовник, не ревнивец спрятался в соседней комнате, а единокровный брат доктора, не желающий с ним встречаться, так как только что он обратил строптивых газетчиков в свою веру, разъяснив им, к чему приведет город честность Штокмана.

У Ибсена Штокман здесь останавливается у стула и со словами: «Вот она, верхушка административной власти», — бережно берет кончиками пальцев фуражку бургомистра и поднимает ее кверху.

Станиславскому сцена виделась более развернуто. Ирония ибсеновского героя переходила у него в совершенно детское веселье, которое захватывало и зрителей. Доктор надевал фуражку на свою трость, маршировал с нею, комически копируя солидность и важность брата. Голос доктора привлекал внимание, за стеклянной перегородкой {146} показывались лица рабочих, кто-то заглядывал в дверь, жадно ожидая скандала.

Красный от гнева бургомистр появляется сам в дверях. Доктор в фуражке бургомистра стоит среди редакции, а «пресса» дружно внушает ему, что напечатать статью его невозможно, точно так же как получасом назад доказывала необходимость ее публикации. Положив форменную фуражку на стул, Штокман протягивает руку, чтобы взять обратно свою статью. Друг против друга стоят доктор с женой и бургомистр с «представителями печати». «Клянусь, правда одержит верх! если мне не дадут залы, я возьму напрокат барабан и пойду с ним через весь город, — и буду читать мою статью на каждом перекрестке».

Взяв под руку жену, готовый уйти из редакции, доктор на прощанье снимает шляпу и, шутливо раскланиваясь («как боец перед поединком», — приходит Станиславскому закономерное сравнение), уверенно говорит: «Теперь, милостивые государи, мы готовы для борьбы».

Кульминационного, четвертого акта зрители ждали со стесненным сердцем, досконально узнав Штокмана и зная, чем кончится его борьба. Критика утверждала, что при всей необычайности уровня исполнения Станиславского, каждая фраза которого захватывала и в каждый жест которого верилось, все же особенно выделялся у него четвертый акт — бой «врага народа» с «народом».

Станиславский-режиссер подробнейше разрабатывал экспозицию действия, видя перед собой каждого из зрителей, заполняющих небольшой зал, где доктору предстоит читать доклад.

Разработка эта очень точно раскрывала и показывала, кто же такой этот городской «народ», к которому апеллируют разные силы.

Это капитан в отставке, девица — «синий чулок», которая ходит на все лекции и все записывает, студенты, семья, вывозящая на лекции барышню, потому что в городе больше некуда выезжать (осуществись мечта Штокмана о правде — и барышня окончательно потеряет надежду выйти замуж), молоденькие велосипедист и велосипедистка, старый генерал — местный аристократ, несколько матросов, явно случайных в этом зале.

Все люди среднего достатка, стремящиеся к достатку большему, все держатели акций курорта, которые целиком зависят от процветания дела.

{147} Среди них уже шумит, готовит почву группа бойких молодых людей; газетчики не отстают от них.

Звонит звонок, постепенно стихает шум в зале, неловко входят и рассаживаются опоздавшие — все, как в реальной жизни, как в зрительном зале самого Художественного театра перед началом спектакля. Среди зрителей принаряженная семья Штокманов, фру Катерина в парадном платье, строго одетая Петра, мальчики, старающиеся быть благовоспитанными. Сам доктор — в черном парадном сюртуке, в руке — доклад, свернутый в трубку. Он нескрываемо взволнован и сосредоточен, выходя на кафедру.

Привычно выбирают неизбежного председателя собрания, благообразного и благопристойного типографщика Аслаксена. Он тут же начинает активно председательствовать, патетически обращаясь к налогоплательщикам, на которых ляжет тяжелое бремя в случае победы доктора. Налогоплательщики настораживаются, переглядываются, поддерживая всех, говорящих о правильности, честности, разумности настоящей жизни города. Власти и пресса здесь подлаживаются к публике, которой очень льстит, что ее называют народом, ей сочувствуют, и она сама начинает сочувствовать ею же избранному «народному самоуправлению».

Доктора критикует бургомистр, который, по замечанию Станиславского, «очень привык говорить публично». Аслаксен с приятной, льстивой улыбкой говорит о ложности сообщения доктора. Редактор напоминает лишний раз о либерализме и свободе своей газеты: «Позиция, которой держится “Народный вестник” в крупных политических вопросах, известна всем и каждому… Что составляет важнейший долг редактора газеты, как не солидарность со своими читателями?» Докладчику еще не дали слова сказать, а публика уже настроена против него. В течение всей этой сцены обработки «общественного мнения» Штокман, согласно режиссерскому экземпляру Станиславского, «поражен». «Удивленно осматривает то одного, то другого из говорящих. Он словно в первый раз видит этих людей».

Собственную речь с кафедры он начинает просто, «искренно, с чувством». Коротко он сообщает о том, что целебная вода городского курорта отравлена сточными водами, а затем Штокман на кафедре словно превращается в Ибсена на кафедре; он излагает свои взгляды на род {148} людской и развитие человечества. Прерываемый свистками, выкриками, улюлюканьем, он кричит о «проклятом большинстве», которое всегда является врагом открытий, потому что оно хочет спокойной жизни, а открытия и вообще прогресс вносят в нее лишь беспокойство. Он утверждает вечную правоту меньшинства и то, что «масса — не более, как сырой материал, который должен быть превращен в народ».

Правда, доктор вовсе не утверждает, что презрение его к плебейству — это презрение к низшим слоям общества. Первым плебеем, «дворнягой» он аттестует своего брата-бургомистра, он подчеркивает, что плебеи ютятся не только в низших слоях, что они кишат вокруг, достигая вершин общества. Вроде бы ясно, что Штокман говорит здесь о плебействе духовном, об обществе буржуазном, которое ненавидел сам Ибсен, — и в то же время то и дело звучит в его речи-вызове презрение к большинству вообще, ко всякой «толпе».

Кульминация новаторской, жестокой общественной драмы неожиданно возвращала пьесу, особенно центральный образ ее, к индивидуалистской драме, к героям-одиночкам, стоящим над толпою.

Не случайно, конечно, именно эта речь Штокмана вызвала резкую и точную критику Г. В. Плеханова, назвавшего ее «анархическим вздором».

Плеханов раскрывает путаницу и непоследовательность этой речи Штокмана, обращенной то ли к акционерам курорта, то есть людям зажиточным, то ли к беднякам, живущим в нищете и никакого отношения к курортным делам не имеющим.

Доктор, разумеется, «не желал зла народу, когда требовал коренной перестройки водолечебницы. Совсем нет, в этом случае он был врагом не народа, а его эксплоататоров. Но, вовлеченный в борьбу с этими эксплоататорами, он, по недоразумению, выдвигает против них такие доводы, которые придуманы были *людьми, боявшимися господства народа*. Он начинает говорить, сам того не желая и не замечая, *как враг народа*, как защитник политической реакции»[[163]](#endnote-164).

Было бы преувеличением и ненужной натяжкой считать, что Художественный театр вступил в сознательную борьбу с Ибсеном-индивидуалистом и корректировал этот акт с позиций передовой русской мысли своего времени.

{149} Театр жил уже в другую, «после-штокмановскую» эпоху. Но все же Художественный театр 1900 года никак не стоял на позициях пролетарского искусства. А если бы и стоял, то, вероятно, отказался бы от постановки «Штокмана», так как коренные переделки пьесы были не в его правилах и традициях. Но Художественный театр 1900 года был театром последовательно, убежденно демократическим, театром, совпадающим по своему мировоззрению с передовой интеллигенцией России. И ибсеновского «Доктора Штокмана» театр раскрывал с тех же позиций прогрессивной, демократической русской интеллигенции и ставил потому, что пьеса казалась отвечающей времени, важнейшей и нужнейшей в нем…

И четвертый акт пьесы Станиславский-режиссер почти перестроил, исходя именно из «сквозного действия» всего спектакля и из образа Штокмана — истинного друга народа, каким был он в пьесе.

Прежде всего режиссер сильно сократил эту сцену. Сократил не просто ради сокращения. Действие на сцене удлинилось, растянулось из-за подробнейшего, Ибсеном не предусмотренного изображения всех этих десятков персонажей, «пред-действия», когда публика заполняла лекционный зал, перерывов в речи Штокмана, во время которых раздаются выкрики, реплики, свист, даже древний рев рога, захваченного одним из любителей скандалов. Но самый монолог-речь Штокмана был сильно сокращен именно за счет всех его естественнонаучных наблюдений над курами и собаками, за счет реплик о духовном плебействе и аристократизме.

Станиславский возвращал Штокмана к первоначальному его конкретному тезису, из-за которого все и разгорелось, — к разговору о курорте, о городском управлении, о рутине и самодовольном спокойствии, царящем в их городе. Говоря то же, что говорил он в первых трех актах, почти не расширяя свою тему, Станиславский — Штокман произносил те же слова в иной обстановке. И такой подробности, конкретности, смелости в изображении этой обстановки, настроения зрительного зала и каждого, буквально каждого из составляющих его Ибсен никак не мог предвидеть. Эта ступень искусства, отображающего личность и массу, была достигнута только Художественным театром.

То «общество», о котором мог только говорить Ибсен, волновалось, кричало, жило на сцене во всей его реальности. {150} Самому обществу бросались слова о его ограниченности и тупости, бросались слова о черни, для русского зрителя продолжавшие пушкинско-лермонтовское толкование этого слова.

Штокман — Станиславский кричит, перекрывая шум толпы, в которую превратилась чинная публика. Этой толпе, этому сплоченному большинству, остервеневшему от одного предположения, что доходы его и благополучие могут быть потеряны, доктор бросает слова, значительно отличающиеся от ибсеновских.

В переводе Н. Мировича (в этом переводе шла пьеса в Художественном театре) кульминационная фраза звучала так: «Самый опасный враг истины и свободы в нашей среде — это сплоченное, свободное большинство. Теперь я все сказал».

У Станиславского реплика звучала так: «Самый опасный враг истины и свободы в нашей среде — это сплоченное так называемое подавляющее большинство. Больше я говорить не буду».

Симптоматично для всего стиля исполнения Станиславского изменение последней реплики. Вместо торжественно-литературного «Теперь я все сказал» звучит совершенно простое и естественное — «Больше я говорить не буду».

Но суть не в этой реплике, а в совсем небольшом изменении основной сентенции Ибсена: «свободное большинство» сменяется «так называемым подавляющим большинством», и соотношение понятий сразу меняется. Ницшеанская убежденность ибсеновского Штокмана 1882 года в низости, в тупости, инертности большинства сменяется убежденностью русского Штокмана 1900 года в тупости и низости «так называемого большинства», которое мнит себя солью земли, ее интеллигенцией, не замечая, что оно уже давно переродилось в буржуазию. Вокруг Штокмана — Станиславского буря. Кто-то вскочил на стул, свистит. Кто-то замахивается стулом. За окнами темнеет, на мачтах кораблей зажглись огни, а в зале бушует толпа. Многие размахивают палками, тростями, которые являются непременной принадлежностью всякого порядочного человека. Станиславский видит здесь Штокмана «величественного среди угроз толпы», толпы уже страшной, которая «как один человек вскочила, воет, готовая ринуться на него и разорвать на клочья». Это происходит в одну секунду, {151} «как во время пожара в театре». Женщины кричат и кидаются на доктора, как те буржуазки, что зонтиками выкалывали глаза пленным парижским коммунарам. Аслаксен торопливо пытается ввести все в пристойные демократические формы — голосование, подсчет голосов, который выясняет, что доктор Томас Штокман единогласно (за исключением голоса одного вдребезги пьяного гражданина) объявлен врагом народа.

Доктор, собравший уже дрожащими руками свои бумаги на кафедре, уже спустившийся к семье, снова кричит собравшимся, что они — тупые глупцы. И толпа, разбившаяся было на ручейки уходящих, снова бросается к доктору. Жена пытается его остановить, а он уже окружен беснующимися демократами-налогоплательщиками, сюртук его разорван. Мальчиков оттеснили в сторону. «Простолюдины у входной двери строят баррикаду», — увлеченно отмечает Станиславский в своем режиссерском экземпляре (неизвестно, было ли осуществлено это указание в спектакле, но оно чрезвычайно характерно для времени, когда создавался спектакль). Одни бегут на улицу бить камнями стекла докторского дома (вместо факельного шествия, на которое в глубине души рассчитывал Штокман), другие улюлюкают в лицо ему. И когда сдвигается занавес, за ним еще слышатся свистки и крики: «Враг народа, враг народа!»

Но описание этого акта будет неполным, если в него не вольется еще один, может быть, самый мощный компонент спектакля; та волна сочувствия, удивления, гордости, поддержки, которая неслась здесь к Штокману из зрительного зала Художественного театра. Сцена была решена так, что реальный зрительный зал был как бы продолжением зала на сцене; словно первые ряды занимали обитатели норвежского городка, а в последних рядах сидели зрители.

Но реакция двух частей зала была противоположной; норвежские обыватели объявляли доктора врагом народа, русские зрители не просто аплодировали — они готовы были реально кинуться на помощь, вступить в драку, захваченные действием, вели себя почти так, как тюзовские зрители, которые кричат своему герою: «Давай лупи их!»

Это сочувствие и солидарность адресовались не ибсеновскому Штокману, излагающему теорию о том, что грубое большинство должно подчиниться просвещенному {152} меньшинству, а Штокману — Станиславскому, который один отстаивает правду в этой хорошо одетой, озверевшей толпе.

Впрочем, он был все-таки не один. Сочувствие и восхищение зрительного зала шло к нему через головы окружающего враждебного «так называемого большинства». Станиславский подчеркивал и разнообразие самой этой сценической толпы. Все не так просто, как кажется первоначально. Вроде бы «собранию» противостоит только пьяный, который упорно подает реплики в защиту докладчика (пьяного — маленького, проворного, прилично одетого господина в залихватски заломленной шляпе — великолепно играл Г. Бурджалов). Но режиссер акцентирует и роль капитана Хорстера, который, вопреки злорадным предсказаниям, что доктору не удастся найти зала для своего доклада, сдает ему зал, поддерживает его выступление, «расчищает дорогу» Штокману после доклада. И совсем уж не из Ибсена матросы, что пытаются навести порядок в зале и утихомирить орущую толпу. На основании этого соблазнительно сделать вывод, что Станиславский подчеркивал близость Штокмана подлинному народу и любовь народа к нему.

Станиславский объяснял это совершенно конкретно: во-первых, матросы — люди, привыкшие к дисциплине, ее они поддерживают и на суше. Во-вторых, они действительно не принадлежат к «так называемому большинству», не связаны с городскими делами, падение и повышение славы курорта их мало волнует. Эти фигуры рослых матросов вполне реальны, и, соблюдая нейтралитет по отношению к городским делам, они естественно тяготеют к честному человеку, смело идущему против толпы.

А когда люди рвутся к Штокману и начинается почти драка, подростки-гимназисты и впрямь «дерутся между собой», по замечанию Станиславского, а вовсе не кидаются дружно на Штокмана, как их умудренные отцы. Ниточка человеческого сочувствия, протянувшаяся к Штокману из его аудитории, была тонка, но она была, и это подчеркивал Станиславский как в течение четвертого действия, так и в заключительном акте спектакля.

Снова докторская квартира — с разбитыми окнами, с переставленными в беспорядке вещами. Уже начались сборы к отъезду — уложены кое-какие чемоданы, связаны {153} книги. На столе сложены камни, которыми сограждане били стекла. У всех домашних «подавленный вид и тон» — у всех, кроме самого доктора. Одетый в халат (как всегда, избегая патетики, Станиславский даже предлагал в режиссерском экземпляре укутать Штокмана в женскую шаль), Штокман шарит зонтиком под шкафом, достает еще один камень, который торжественно присоединяет к коллекции на столе. Он всегда увлекался всяким полезным, стоящим делом — и сейчас усердно возится с молотком и гвоздями, пытаясь, хоть и неумело, забить окна, азартно показывает, как защищался зонтиком от камней. Весь тон акта, как ведет его Станиславский, отличен от тона предыдущего действия. Сейчас доктор спокоен и тверд; он как бы спустился снова в свой будничный, обычный мир, но, изменившись сам, и его видит изменившимся, мелким. Он решил уехать и не жалеет об отъезде. Но когда пришедший бургомистр советует брату уехать как можно скорее, Штокман заявляет о том, что останется, будет учить бедных детей…

Станиславский строит акт опять на самых обычных действиях, на мелочах, в которых претворяется данное автором.

Штокман здесь уверен в себе. Станиславский очень подчеркивает эту уверенность и бодрость, эту связь с другими людьми; здесь театр, очень внимательный к стране, где происходит действие, к особенностям ее жизни, словно подхватывает знаменитое определение Энгельсом особенностей жизни и характеров Норвегии:

«Норвежский крестьянин *никогда не был крепостным*, и это придает всему развитию, — подобно тому как и в Кастилии, — совсем другой фон. Норвежский мелкий буржуа — сын свободного крестьянина, и вследствии этого он — *настоящий человек* по сравнению с вырождающимся немецким мещанином…

И каковы бы, например, ни были недостатки драм Ибсена, эти драмы, хотя и отображают нам мир мелкой и средней буржуазии, но мир совершенно отличный от немецкого, — мир, в котором люди еще обладают характером и инициативой и действуют самостоятельно, хотя подчас, по понятиям иностранцев, довольно странно»[[164]](#endnote-165).

Входит капитан Хорстер, предлагает Штокманам расположиться в его доме. Приходят взъерошенные сыновья, {154} подравшиеся в школе с хулителями отца. Обнимает отца Петра. Последние свои слова доктор произносит, окруженный людьми. Он начинает говорить о своем новом открытии; жена с ужасом восклицает: «Новое открытие?» Доктор спешит поделиться этим открытием: «Самый сильный человек в этом мире тот, кто остается одиноким».

У Станиславского здесь Штокман восторженно оглядывает всех. Недоумение. Никто сразу не понимает. Петра крепко задумывается. Катерина подумала-подумала, нашла, что он говорит глупость, махнула на него рукой, глубоко вздохнула, повернулась, сказала: «Ах, Томас!» Мальчики переглянулись, ничего не понимая. Штокман сидит. Петра становится на колени перед ним, впилась в него глазами. Эйлиф улегся на пол, Мортен сел, поджав ноги, на колени, Катерина нагнулась и уперлась о стол. Петра: «Правда, правда, папа!» И на этом закрывался занавес спектакля. Так доктор Штокман уходил в будущее не одиноким мечтателем, но деятелем и свершителем, готовым встретить будущее так же достойно, как встретил он единственное пока, но главное испытание своей жизни.

Воспринимаемый зрителями как реальный человек, современник 1900 года, Штокман — Станиславский в то же время пробуждал в зрителях бесконечные споры, нашедшие отражение в прессе 900‑х годов.

Споры велись вокруг одной проблемы, сконцентрировавшей очень важные общественные вопросы и вопросы искусства 900‑х годов. В зрительном зале, в прессе спорили о том, герой ли Штокман Станиславского, и неизбежно переходили к вопросу — а кто же такой герой вообще и как надо изображать его в искусстве?

Станиславский в этой роли с математической логичностью, соединенной с предельной эмоциональностью, раскрывал, доказывал, давал зрителю свое толкование роли Штокмана и свое толкование героической темы.

Вначале он акцентировал ибсеновскую тему счастья Штокмана, полного довольства его своей жизнью и вообще жизнью общества.

Изумительно увлеченно, радостно раскрывал здесь Станиславский это приятие самой простой жизни и радость ее. И зрители, сочувствуя герою, любуясь им, тем меньше воспринимали его как героя. Не потому, что он решительно не походит на героев, стоящих над обществом, {155} вне малой его, обыденной жизни, не потому, что он немолод, неловок, близорук. Но именно потому, что он совершенно приемлет действительность, в которой живет, и искренне собирается прожить жизнь, не нарушая законов этой действительности.

Но в том-то и было громадное значение этой роли и новаторство ее, что человек, искренне расположенный к служению обществу, оказывался выброшенным из общества. Все те изумительные человеческие свойства, которыми наделен был Штокман — Станиславский, — его доброта, деятельность, честность — оказывались ненужными обществу, которое сам Штокман искренне принимал. Человек, готовый жизнь свою отдать согражданам, оплевывается этими согражданами, бескорыстный друг народа получает кличку врага народа, изгоняется из общества, из города, которому он хочет только добра. Штокман не только «не-герой» — он смешон в своей непрактичности, в комическом несоответствии его мечтаний и реальности.

И в то же время в этой ситуации уже заложены основы нового понимания героизма, достоинства и возможностей человеческой личности. В самой нравственной чистоте, в элементарной и в то же время абсолютной, всегда проявляющейся честности, в постоянном действенном служении добру живет готовность к любым испытаниям и ручательство, что человек выдержит их. Если это стремление к правде и справедливости является сущностью человека, то он останется человеком, в какую бы ситуацию ни попал.

Штокман Станиславского выдерживает свое испытание. Сегодня, во второй половине XX века, испытание это кажется малым. Не арест, не пытка, не расстрел, не борьба с фашизмом и не фашистский суд — всего-навсего выступление в маленьком зале, пред несколькими десятками слушателей, вот и весь штокмановский «звездный час». Но и сегодня, через семьдесят с лишним лет после премьеры, зная реальный образ Станиславского только по описаниям, мы воспринимаем его на редкость живо и современно, потому что убеждены: так же, как на этой кафедре, вел бы себя Томас Штокман и в обстоятельствах стократно более тяжких.

Дело не в том, что испытания, выпавшие на долю Штокмана, сравнительно не так уж и трудны (если только разорение, потеря общественного положения, работы, {156} почти потеря родины могут быть причислены к не слишком тяжким обстоятельствам). Дело в том, что Штокман и на смерть пойдет так же просто и убежденно, как пошел он в свой лекционный зал. Для Станиславского важны не столько обстоятельства, вызывающие к жизни героев, сколько готовность самого человека к трудному делу, к подвигу, готовность не многословная, не риторическая, но обусловленная верой в дело, которым живет человек. Таким готовым с самого начала видится Штокман, потому что радость жизни, сопутствуя ему постоянно, не сделала его самодовольным, потому что комфорт и достаток не убили в нем живой души, не стали целью жизни; это роднит Штокмана с Астровым.

Тем самым опровергались все ходячие сентенции рубежа веков, все эти «один в поле не воин» и «плетью обуха…». Штокман воевал именно один, и война одного против многих оправдывалась и прославлялась актером, потому что из одиночек складывается то новое большинство, которое должно победить большинство прежнее. Растворяя своего героя в толпе ему подобных, вроде бы окончательно превращая его в «не-героя», Станиславский подчеркивал именно новые качества нового героизма, героизма не исключительных одиночек, а таких людей «толпы».

При этом у него отсутствуют колебания, компромиссность, столь свойственные обычно «средним людям». Сознание личной своей ответственности за жизнь города, за все происходящее в мире живет в нем постоянно. И выясняется, что обыкновеннейший доктор Штокман не только может быть героем, но должен им быть, чтобы равнодушные и сытые не захлестнули мира.

Так образ норвежского врача сливается с постоянной темой русской литературы и русского искусства, с их поисками нравственного идеала и обостренной ответственностью за судьбу человечества. Штокман Станиславского при всей его верности Норвегии заставляет думать о письме-статье Льва Толстого «Не могу молчать!», о тех «русских праведниках», которые сделались героями Лескова.

Такое толкование роли Станиславским, восторженно принимаемое теми самыми рядовыми интеллигентами, которые чувствовали в Штокмане «своего» и в нем видели укор и радость реального примера, вызывало резкую {157} отповедь сторонников теории «сильной личности», которая одна может возвыситься над толпою.

Известный критик Ив. Ив. Иванов выступил по поводу этого спектакля с нашумевшей статьей «Горе героям!», написанной в форме «письма в редакцию» популярного журнала «Русская мысль»[[165]](#endnote-166).

Отдавая должное Станиславскому-актеру, отмечая, что он «неподражаем в новой роли», «смотреть его — значит провести один из интереснейших вечеров», критик подчеркивал полную противоположность этого персонажа «суровому герою» Ибсена: «В спектакле Художественного театра изображается, что “жизнь грустна и бестолкова”, как мы недавно видели ее в комедии г‑на Чехова». Нет страсти — вместо нее невроз, нет силы — вместо нее судорожные порывы подавленной и обезумевшей души. И среди этой бессмыслицы суетится беспомощный человек, который пропадет без жены и кухарки, кабинетный ученый, очень русифицированный, «филологический Штокман».

Иванов делает из этого вывод о полной «безгеройности» своего времени. Герой в современности принижен, он ей совершенно не нужен. И Штокман Станиславского принят так потому, что это «удобный герой» для толпы, которая может «спокойно переваривать свой обед, ибо герой просто забавен и жалок».

«Значит, бороться может не сильный, цельный человек, а такой близорукий ребенок?» — горестно спрашивает критик.

И беспримерный успех Станиславского — Штокмана отвечает ему: да, бороться может не сверхчеловек, не идеальный герой, не одинокий террорист, выходящий из тьмы и во тьме исчезающий. Бороться может каждый. В том числе и «близорукий ребенок», делающий то, что он считает нужным. Не дожидаясь прихода героя извне. Борьба — дело обыкновенных людей, а не сверхлюдей. Поэтому так человечна, так волнующа, а не смешна и не бесплодна была борьба Штокмана для зрителя 1900 года, перед которым те же вопросы вставали остро и категорично.

«Колоссальный триумф», сопровождавший эту роль Станиславского, был благодарностью зрителей не просто за то, что на сцене появился художественно очерченный характер, но за то, что характер этот так точно сконцентрировал тему, нужнейшую веку: тему личной активности, {158} личной ответственности человека[[166]](#endnote-167). «Не-герой», «Шток-кинд», оказался тем подлинным героем, который нужен был миру, который по доброй воле, никем не принуждаемый, идет против устоев собственничества, против мира практических, малых целей. Героем, который находит в себе мужество потерять все и начать жизнь сначала.

Сравнение с Дон-Кихотом напрашивалось у зрителя и у критики и было совершенно правомерным[[167]](#endnote-168). Штокман Станиславского имел многих прародителей — великих идеалистов из литературы прошлого, Рыцаря Печального образа в первую очередь. Но все же для зрителей премьеры он был прежде всего современником, а для нас сегодня поразительны те основные темы образа, которые так крепко соединяют его с подлинным искусством будущего. И потому, что пьеса так пришлась ко времени, она начала «общественно-политическую линию» Художественного театра, спектакли ее в феврале 1901 года, в дни демонстраций, превратились в спектакли-демонстрации.

Станиславский свидетельствует о внешней случайности этого спектакля в «общественно-политической линии»: «Для нас Штокман не был ни политиком, ни митинговым оратором, а лишь идейным, честным и правдивым человеком, другом своей родины и народа, каким должен быть каждый истинный и честный гражданин страны». Правда, он предваряет это утверждение тем, что, «быть может, и самый выбор пьесы и самый характер исполнения роли были интуитивно подсказаны нам тогдашним настроением общества, общественной жизнью страны, которая жадно искала героя, бесстрашно говорящего правду, воспрещенную властями и цензурой»[[168]](#endnote-169). «Интуитивно» это, конечно, было: всякое истинно художественное произведение отражает правду своего времени. И в то же время огромное значение было именно в том, что образ человека, стремящегося к обычной правде, к обычной справедливости, воспринимался как образ, противостоящий русской действительности и нужнейший ей, образ героя и борца за справедливость. Поэтому во время петербургских гастролей 1901 года, во время демонстрации и побоища у Казанского собора, когда конники избивали и убивали курсисток и студентов, — Штокман Станиславского был с ними, и петербургские спектакли превратились в вечерние демонстрации, {159} продолжающие Демонстрацию у Казанского собора. «Большинство» убивало людей; и Штокман был с теми, кого убивали и арестовывали: «враг народа» шел с народом, вступающим в новый век.

## Через двести-триста лет…

В том же «блистательном», по выражению Немировича-Данченко, сезоне Художественного театра Станиславский сыграл новую чеховскую роль подполковника Вершинина в пьесе «Три сестры», которая прошла на его сцене вскоре после «Штокмана» уже в 1901 году![[169]](#endnote-170)

Это была совершенная совместная работа режиссеров Станиславского и Немировича-Данченко.

Спектакль преодолел полемические излишества, свойственные «Чайке» и «Дяде Ване». Детали, прежде порой заслонявшие главное, заняли место необходимое, но не назойливое. Тема спектакля раскрывалась свободно и гармонично, словно идеальный оркестр исполнял произведение, специально для него написанное.

Быт рубежа веков изображался и здесь с изумительной достоверностью. Это можно исчерпывающе представить по современным описаниям спектакля в критике, по великолепной монографии Н. Эфроса «“Три сестры” на сцене МХТ», а особенно по режиссерской партитуре Станиславского[[170]](#endnote-171). Эта партитура рисовала течение современной повседневности гораздо более отчетливо и художественно глубоко, чем романы и повести современных беллетристов. В этом смысле со спектаклем Художественного театра могли тягаться, пожалуй, только рассказы самого Чехова.

«Пьеса-роман» представала на сцене еще более широким и конкретным «романом». В режиссерской партитуре Станиславского описания комнат старого дома Прозоровых, изменений, наступающих с временами года (с весной первого акта, зимой второго, осенью финала), суматохи пожара в третьем акте точны и подробны, как описания Бальзака. Они вводят нас в громадную полосу жизни; через один подробнейше увиденный дом мы понимаем быт тысяч подобных домов, через семью Прозоровых — целый слой интеллигенции, все тех же {160} средних офицеров, гимназических учителей. Не правящих жизнью, не сильных мира. И в то же время людей не придавленных жизнью, образованных, обеспеченных, имеющих, кажется, все возможности для развития своих способностей и устремлений.

Снова, казалось бы, замыкается тот же круг, на смену Штокману приходят люди тоскующе-бездеятельные, затянутые мелкой, нудной жизнью, хотя и не приемлющие эту жизнь. Штокмановская радость от пирожков, домашних туфель для них не существует, от светлого, прекрасного дома хотят поскорее избавиться, о своем городе говорят с тоской и пренебрежением («здесь холодно и комары»), хотя город этот по меньшей мере не хуже штокмановского. Нас вводят во все детали быта этого дома, в течение его жизни, зрители сливаются с этой жизнью даже больше, чем со штокмановской: «Это было колдовство… Я жил одною жизнью с тремя сестрами. Это не было созерцание, это было приглашение», — вот впечатления критика[[171]](#endnote-172).

Зрители гораздо острее чувствуют очарование этого старого дома, чем сами его обитатели. В нем все идет по старинке, как при отце, и в то же время все только поддерживается без желания сохранить: жизнь хозяев его пронизана блоковским ощущением бездомности, словно и здесь «двери открыты на вьюжную площадь», и обитатели этого дома — все, кроме Наташи, — не просто живут, но все время тревожно и словно бы даже радостно ждут чего-то, что должно перевернуть налаженную еще отцами жизнь.

В этом ожидании, в тоске и предчувствиях они пропускают все возможности устройства реальной своей жизни.

Весь спектакль — от бодрого, озаренного солнцем первого акта (начинается спектакль с того, что Ирина застыла в дверях, словно прислушиваясь) до осеннего финала — пронизан этим ожиданием, этим отрицанием мелкой будничной повседневности, в которой и для которой живет все «сплоченное большинство» и этого города.

Лучше всего, нужнее всего чувствуют себя сестры, пожалуй, в третьем акте, в суете пожара, когда под лестницей приютились погорельцы, не хватает постелей и Ольга выбрасывает из шкафа без разбора вещи: «Все отдавай, нянечка, все отдавай…» В этой помощи — {161} радость деятельности, в этой суматохе — ощущение своей нужности.

Сестры ждут и ждут — переезда в Москву, слома, катастрофы, но ничего не происходит, даже пожар оказался не таким страшным, каким виделся вначале.

Сестрам и окружающим их не приходится столкнуться с необходимостью защищать правду. Они готовы к испытанию, а испытание все откладывается, оттягивается. Идут годы, Ирине в первом акте — двадцать, в третьем идет двадцать четвертый год. Течение жизни тяжело, физически ощутимо. Сменяют друг друга будни, праздники, именины, зима, лето, топят печи, замазывают окна на зиму и распахивают их весной, всё прибавляются детишки у Наташи, все заняты какими-то делами, каждый день вместе обедают; и добро бы в это время «разбивалось чье-то счастье» — обеды идут обыкновенные, а потом оказывается, что жизнь кончилась, и в ней были какие-то свои возможности выбора, переломы, но их уже не вернешь, все прошло.

Сестры Прозоровы — милые, красивые, образованные, тонкие, интеллигентные, но ни интеллигентность, ни обаяние, ни образование их не нужны реальной жизни общества, как не нужен ей прекраснодушный норвежский борец за правду.

Штокман был одинок; правда, Станиславский всячески подчеркивал в спектакле тему единения его с людьми, с молодежью, его окружающей. В «Трех сестрах» это единение возникало само собою. Не одинокий человек, но целая прекрасная семья, три сестры, вокруг которых естественно объединяются, к которым естественно тянутся люди, такие же, как они. В этом доме может быть тоскливо, но не бывает пошло; здесь есть вечный самовар, здесь раскладывают пасьянсы, играют на гитаре, пекут пироги — делают все, к чему привыкли в провинции. Но в этом доме нет «гадкой сплетни, водки, карт, сутяжничества», того «неотразимо пошлого влияния», о котором с тоской говорит Андрей. Это приносит в дом Наташа, но это не может пока заполонить дом, осуществиться до конца, потому что в доме — сестры, которым все это чуждо. Поэтому и вокруг них — не те, кто любит приложиться к рюмочке да рассказать сальный анекдотец, но лучшие в городе, и лучших этих, оказывается, не так уж мало. Живет искра божья в старике Чебутыкине, радостны в своей молодости Федотик {162} с его подарками и преподаватель гимнастики Родэ. Соленый, при всем его напускном загадочном демонизме, тоже «ищущий», тоскующий в пошлой сытости остальной жизни.

Самые значительные в этом окружении Прозоровых двое — Тузенбах и Вершинин. В. И. Качалов щедро оделил Тузенбаха тем обаянием, которого лишен был первый исполнитель роли, тонкий и умный В. Э. Мейерхольд. Не только симпатии — надежды зрителей принадлежали этому человеку, который так сдержанно, безответно любит Ирину, который один идет против потока жизни, пытаясь делать что-то реальное. Но не меньшее обаяние, человеческая тонкость, чуткость, доброта сопровождали и Вершинина — Станиславского с первого его визита к Прозоровым.

Художник В. Табурин сделал очень живую зарисовку этого знакомства зрителей и сестер Прозоровых с подполковником артиллерийской бригады[[172]](#endnote-173). В глубине сцены, за белыми колоннами — столовая, накрытый именинный стол. На первом плане уютная гостиная с оттоманкой, круглым столом, покрытым цветной скатертью, роялем с развернутыми нотами, именинной корзиной цветов.

Вершинин, только что вошедший справа, из прихожей (в прихожей видна часть вешалки с офицерскими шинелями на ней, зеркало на стене, перед которым на несколько секунд задерживается каждый входящий), пожимает руку Ирине: Ирина в белом платье, подполковник — в парадном мундире с эполетами, с медалями, орденом, в белых перчатках. Статный, с черными усами, совершенно седой головой (Станиславский не надевал парика в этой роли), с прекрасной военной выправкой. Красивый человек, выделяющийся сейчас парадным своим видом среди других офицеров в обычных сюртуках с погонами. Но эта эффектность уже предварена словами Тузенбаха о том, что у подполковника «жена, теща и две девочки… Он делает визиты и везде говорит, что у него жена и две девочки. И здесь скажет».

И когда Вершинин действительно говорит о жене и девочках и сестры с улыбкой переглядываются, — подполковник кажется и им и зрителям совершенно уже своим, родным человеком Таким и остался Вершинин Станиславского в течение долгих лет, которые шла эта пьеса в Художественном театре. Подполковник оглядывает {163} хозяев, гостей, квартиру, — глаза его за стеклами пенсне кажутся близорукими, неожиданно «штокмановскими», начинается обычный, немного разбросанный разговор первого знакомства.

Станиславский в своем режиссерском экземпляре все время подчеркивает эту мягкость и деликатность Вершинина. Здоровается он «мягко, приветливо»; «Как я рад», — говорит «весело, сразу освоился, чувствует себя в своем кругу».

Милый, воспитанный, душевно тонкий человек попадает к своим людям, в свою среду. Протопопова, старого знакомого, приславшего имениннице торт, в дом Прозоровых не приглашают, Вершинина сразу зовут прийти вечером. Протопопов давно втирается в дом. Вершинин появляется с первым визитом — и становится ежедневным гостем, своим человеком.

Для него это дом уютный, милый, где можно выпить чаю, скоротать вечер, отдохнуть, пофилософствовать, забыть ненадолго о вздорной жене с ее высокопарными речами, которых здесь не услышишь.

Станиславский в режиссерском экземпляре сразу подчеркивает то, что соединяет Вершинина с Машей. Знакомясь с Машей и Ириной, он «разводит руками, пораженный их красотой», а потом уже «смотрит на Машу», вспоминая Старую Басманную и свою юность. И Маша «всматривается в Вершинина», узнает в нем «влюбленного майора», — сразу оживает детство, московский дом. Все оживленно говорят, перебивая друг друга. Станиславский здесь хочет «продлить эту сцену… Вершинин удивлен и посматривает украдкой на Машу. Маша, увлекаясь воспоминаниями, оживляется». Вершинин, повторяя свое давнее прозвище — «влюбленный майор», — «тоже увлекается. Оба смеются — и наступает неловкая, длинная пауза; оба вспоминают, что, в сущности, они почти незнакомы».

Снова начинает беседу Вершинин; сразу почувствовавший неловкость, он «робко вступает в разговор», «старается его оживить». На вопрос Маши: «А на какой вы улице жили?», — тихо отвечает: «На Старой Басманной». И оживляется разговор, и Вершинин говорит о своем заветном, о том, что «наша теперешняя жизнь, с которой мы так миримся, будет со временем казаться странной, неудобной, неумной, недостаточно чистой, быть может, даже грешной…».

{164} Легко, просто знакомится Станиславский с Андреем Прозоровым, с Кулыгиным и снова «говорит много» о будущем и о том, какой будет жизнь на земле через двести-триста лет.

Все время подчеркивая слитность, обыкновенность всей этой жизни, предлагая в режиссерском экземпляре вполне естественные переходы, естественно-житейское расположение людей в гостиной, жизненный «подтекст» каждой реплики Вершинина, или Маши, или Соленого, Станиславский очень выделяет в первом акте эту речь Вершинина:

«Допустим, что среди ста тысяч населения этого города, конечно, отсталого и грубого, таких, как вы, только три. Само собою разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы; в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе, вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока, наконец, такие, как вы, не станут большинством. Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец».

Станиславский так представляет эту сцену Вершинина, отталкивающуюся от быта, выделенную почти так же, как выделяется классический монолог: «Вершинин во время последней речи отходит от печки. Он стоит лицом к публике, иногда нагибается, стряхивает во время речи пепел в пепельницу… Слушающие Вершинина сестры сидят спиной к публике. Чебутыкин и Андрей отходят осторожно в фонарь. Тузенбах сидит у рояля».

Реальный результат этой речи у Чехова приводит только к тому, что Маша, снимая шляпу, говорит: «Я остаюсь завтракать», потом, «глядя на Вершинина», резко говорит мужу, что не пойдет на «прогулку педагогов и их семейств», затеваемую директором гимназии.

В спектаклях Художественного театра драматические «узлы» далеко не всегда совпадали с самими событиями; театр огромное внимание обращал на подготовку события, на психологическую готовность к действию своих персонажей У Станиславского-актера так было {165} в Штокмане. Так будет вскоре в Бруте. Так случилось в Вершинине. Главные, решающие моменты его роли — не те вовсе, где что-то происходит, но именно эти, вроде бы бездейственные, совершенно не обязательные, могущие показаться просто пустословными разговоры с Тузенбахом.

Необязательность их вроде бы подчеркивают и сами персонажи. Вот второй акт:

Вершинин. Что ж? Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем.

Тузенбах. Давайте. О чем?

Вершинин. О чем? Давайте помечтаем… например, о той жизни, какая будет после нас, лет через двести-триста.

Тузенбах. Что ж?..

Сидят на диванчике у рояля, попивают чай, покуривают, перебрасываются словами. На улице — метель, темнота, а окна закрыты ставнями, в печке трепещет красноватый огонь, в гостиной разбросаны игрушки, и барон, говоря о том, что жизнь, в сущности, останется той же, берет детский органчик, машинально крутит его, а Вершинин вертит в руках петрушку с цимбалами.

Снова здесь ничего не происходит. Станиславский убирает в сценическом решении второго акта даже ту действенную линию, которую он подчеркивал в режиссерском экземпляре: Маша и Вершинин входят с мороза в темную гостиную, садятся возле печки, Маша — в кресле; греет руки, он стоит у печки, неотрывно глядя на нее: «Великолепная, чудная женщина». Садятся на диванчик. За дверью нянька монотонно убаюкивает ребенка. Раздается «звук поцелуев». «Люблю», — говорит Вершинин, «придвигаясь к ней, слышны поцелуи в темноте». Когда в передней раздаются голоса Ирины и Тузенбаха, Вершинин садится на стул, закуривает; начинается общий разговор.

В спектакле даже этого нет. Сцена Вершинина и Маши — О. Л. Книппер идет несравненно проще, сдержанней; нет еще никаких поцелуев, все только в предчувствии, во взглядах, в беспричинной радости, захлестнувшей обоих. Книппер еще во время репетиций писала Чехову, что «во втором акте Немирович настаивает, чтобы Вершинин и Маша не были одинокими, а чтобы было впечатление, что они нашли друг друга»[[173]](#endnote-174).

В спектакле и Книппер и Станиславский раскрыли здесь одновременно и «разделенность», одиночество Маши {166} и Вершинина и то, что они нашли друг друга. Что происходит с Вершининым во втором акте?

День начался обычной ссорой с женой, после которой он хлопнул дверью, ушел из дома. День провел на службе. Вечером зашел за Машей, проводил ее к сестрам. Разговор с Машей, сознание крепнущей близости, о которой думается, но о которой думать нельзя. Разговор с бароном о будущем, о том, что «счастье — это удел наших далеких потомков». Вершинин сидит на кушетке возле перехода из столовой в гостиную и, говоря о счастье, и о труде, и о будущем, — смотрит на Машу, стоящую возле окна. Предвкушение стакана крепкого, горячего чая, которого так и не удается дождаться: приносят записку — жена опять отравилась. Вершинин целует руку Маше, уходит. Только тут Анфиса приносит на подносике уже ненужный стакан чая. Через полчаса подполковник возвращается, не снимая шинели, входит в гостиную, стоит у притолоки, удивленно оглядывая темную, пустую комнату, и, «посвистывая», уходит с Кулыгиным куда-нибудь, в гости, в клуб: «Я дома не могу оставаться, совсем не могу…»

И все. И снова центральное место роли — совершенно бездейственный, совершенно вроде бы не обязательный разговор с Тузенбахом о будущем.

Причем именно барон говорит знаменитые слова о «здоровой, сильной буре, которая идет, уже близка…» Вершинин говорит лишь о том, что, может быть, будет лет через двести-триста.

Можно — и это неоднократно делалось — называть героев Чехова, и в первую очередь Вершинина, бездейственными людьми, жалкими мечтателями, ненужными реальной жизни. Можно видеть в них другое. Другое видели в чеховских людях сами художественники: «Оказывается, они совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать. Я почуял правду в таком отношении к чеховским героям, это взбодрило меня, и я интуитивно понял, что надо было делать». — Это открытие пришло к Станиславскому-режиссеру «Трех сестер» после долгих поисков только тоски, только скуки и бестолковости быта[[174]](#endnote-175).

Поэтому в спектакле прорывались вдруг с огромной силой те звенящие ноты тревоги, жажды жизни, готовности к настоящей жизни, которые поразили и Леонида {167} Андреева — рецензента «Трех сестер», и неизвестного студента, писавшего Луначарскому о той готовности к борьбе, которую вызвал в нем этот спектакль Художественного театра. Ноты эти звучали не в образе одного героя, но именно в ансамбле образов — в сестрах, Тузенбахе — Качалове, в Вершинине — Станиславском. Этот Вершинин был одним из тех, кто самим существованием своим уже действует на инертную, тупую массу обывательщины, за кем придут потом другие люди, которые вспомнят его с уважением.

Испытания не приходят к нему. Единственное, что случается в его жизни за несколько лет, — это сближение с Машей. У него нет выбора, нет той кульминации жизни, которая дана была Штокману. В жизни Вершинина и сестер ничего не происходит, им не из чего выбирать, у них все повседневность, вокруг повседневность, и единственное, в чем может быть смысл и оправдание их жизни, это в отталкивании от повседневности, в готовности к тому, что может еще прийти, в том, чтобы не растерять своей чистоты и порядочности. Вершинин сохраняет все это. И главное — он сохраняет веру в людей, в человечество, в прекрасную жизнь будущего. О. Л. Книппер-Чехова вспоминает: «Эти мечты о жизни, какой она могла бы быть и будет, помогают ему жить и нести и всю неприглядность и тусклость безрадостной эпохи, и все неудачи и невзгоды в жизни личной. Как сейчас, слышу его голос, его смешок в первом акте… И мне, Маше, было приятно слушать его голос, который я уже любила, смотреть на его глаза, устремленные куда-то вдаль, и тихо посмеиваться от какого-то внутреннего волнения, когда он говорил. У Вершинина — Станиславского звучали все эти тирады о счастливой жизни, все мечты о том, чтобы начать жизнь снова, притом сознательно, — звучали не простой привычкой к философствованию, а чувствовалось, что это исходило из его сущности, давало смысл его жизни, давало возможность идти поверх серых будней и всех невзгод, которые он так покорно и терпеливо переносил»[[175]](#endnote-176).

Это было очень важно для Станиславского, для Художественного театра — тема достойного терпения, внутреннего сопротивления среде. Прекрасная сдержанность, воспитанность, умение владеть собой, встретить любое испытание свойственны всем сестрам Прозоровым и «их» людям. Только испытание это никак не приходит. {168} Им не дано того реального дела, которое делает Штокман. Но они в бездействии своем, в повседневной жизни противостоят этой повседневности, отгораживаясь от нее, ее не принимая. Они не борцы за новую жизнь. Но и не защитники старой. Жизнь не требует от них действия. Они сами мечутся в поисках действия, смысла жизни, полезного труда. Могли бы идти налаженной дорогой, жить так, как живет «сплоченное большинство» этого города. Но не хотят этого. Вызывая недоумение и насмешки большинства, дают пропасть состоянию, упускают дом; Вершинин продолжает тянуть свою офицерскую лямку, ссориться с женой, тревожиться за своих девочек.

Тема долга, который надо исполнять, неудавшейся жизни, которую все-таки надо достойно прожить, — была очень сильна у Станиславского. В этой жизни у его героя есть две радости. Одна, которая всегда с собой, — умение отойти от дрязг быта и помечтать о прекрасной жизни, которая наступит когда-нибудь. Он умеет и любит это делать не праздно болтая, но мягко, застенчиво, просто, убеждая совершенно и себя и других, что жизнь эта придет, и на ее приход надо надеяться, и для него надо работать. И второе — любовь к Маше, которая растет неодолимо, захватывает обоих, сближает. А потом жизнь снова разводит жену учителя Марью Сергеевну Кулыгину и артиллерийского подполковника, уходящего со своей бригадой в царство Польское, в другой провинциальный город.

Их короткому, горькому и сдержанному прощанию предшествует третий акт. В третьем акте Вершинин возбужден, бодр, радостен; кажется чуть ли не празднично одетым. Казалось бы, чему тут радоваться? Город горит, суматоха, тревога. Но снова, как и у трех сестер, — у Вершинина здесь есть радость дела, реальной помощи людям: «Если бы не солдаты, то сгорел бы весь город. Молодцы! *(Потирает от удовольствия руки.)* Золотой народ! Ах, что за молодцы!» Вершинин садится, мгновенно крепко засыпает (на фотографии сидит рядом с Кулыгиным, спит, прикрыв лицо рукой. Маша, стоя, смотрит на него).

И легко просыпается, и снова у него «особенное настроение», ощущение, что «хочется жить чертовски» — и в его привычном обращении к тому, что будет через двести-триста лет, и в ясной уверенности, что жизнь эта {169} непременно будет, а то страшное, дикое, что пережило человечество, уже позади. «Когда начался пожар, я побежал скорей домой; подхожу, смотрю — дом наш цел и невредим и вне опасности, но мои две девочки стоят у порога в одном белье, матери нет, суетится народ, бегают лошади, собаки, и у девочек на лицах тревога, ужас, мольба, не знаю что; сердце у меня сжалось, когда я увидел эти лица. Боже мой, думаю, что придется пережить еще этим девочкам в течение долгой жизни!

… И когда мои девочки стояли у порога в одном белье, и улица была красной от огня, был страшный шум, то я подумал, что нечто похожее происходило много лет назад, когда набегал неожиданно враг, грабил, зажигал… Между тем, в сущности, какая разница между тем, что есть и что было!»

Это прекрасное ощущение сделанного настоящего дела, эта счастливая уверенность в том, что времена нашествий и набегов давно миновали, что жизнь будет счастливой, — окрашивало диалог с Машей — Книппер: «Трам‑там‑там?» — «Тра‑та‑та».

Снова у Станиславского в режиссерском экземпляре очень, может быть даже излишне, подчеркивается тема отношений Вершинина с Машей: «Маша улыбаясь идет, кладет подушку на диван, не спуская влюбленных глаз с Вершинина… Остальные все спят и не видят входа Маши…» «Дальнейшим монологом Вершинин как бы маскирует свой разговор глазами с Машей… Игра глазами Маши и Вершинина; монолог говорит, чтобы замаскировать мимическую игру…» «Маша любовно, но немного грустно улыбается ему…» «Во всем монологе сквозит увлечение Машей…» «Трам‑там‑там» — играть, как будто Маша спрашивает его: «Ты меня любишь?» Вершинин отвечает: «Да, очень». — Маша: «Сегодня я буду принадлежать тебе». — Вершинин: «О счастье, о восторг!»

Когда вбегает Федотик со своим «Погорел, погорел!» — все просыпаются. И снова «Вершинин и Маша смеются от нервного ожидания свидания. Друг на друга смотрят». Уже при людях Вершинин снова произносит «трам-там», «поглядывая на Машу», потом «кивает Соленому и Федотику, идет, напевая, бодрый, веселый… После ухода Вершинина Маша насвистывает, пошла к рукомойнику, выпила стакан воды, легла на спинку кушетки».

{170} «Совершенно неожиданно» раздается снова голос Вершинина. Маша «как стрела выскакивает из-за ширмы и отвечает. Ольга качает головой»; Маша «выдерживая ее взгляд, пожимает плечами — не в силах, мол! — порывисто и крепко обнимает Олю… Дальнейшие слова Маша говорит на ходу…»

Подчеркивая в спектакле неодолимость этой любви, проясняя, может быть, даже огрубляя в ремарках тонкость чеховского объяснения третьего акта, Станиславский в непосредственном сценическом решении объединял чеховскую тонкость, сдержанность объяснения с той силой чувства, которое так подчеркивал он в своем режиссерском экземпляре.

Не случайно вслед за режиссерской экспозицией шла еще долгая работа режиссера непосредственно с актерами по уточнению самочувствия, действий персонажей, мизансцен, атмосферы акта.

От внешней драматизации, от «карменистой» Маши, которая на коленях кается перед сестрами, театр пришел к чеховской сдержанности и простоте, подчеркивающей глубину происходящего. «Рискованная сцена между ним и Машей (Книппер) во время пожара прошла с какой-то гениальной простотой», — коротко писал рецензент об этой сцене[[176]](#endnote-177).

Затем бьется в истерике Ирина, утешает ее измученная Ольга, бродит по дому со свечой Наташа: все стихает и все снова налаживается, вернее, разлаживается. Жизнь возвращается на свои опостылевшие круги; завтра погорельцы разбредутся по своим домам, начнется прежнее существование для всех, кроме Маши и Вершинина.

Вершинин, как и Маша, «дал себе волю раз в жизни», а потом тоже «будет как гоголевский сумасшедший: молчание, молчание». Он объяснился с Машей: «трам‑там‑там», — больше Чехов не дал актерам ничего. В пьесе нет ни объяснения Кулыгина с Машей, ни драматической темы отношений Вершинина с женой, хотя образ ее зрителям ясен; отравление ее во втором акте никак не связано с Машей; это такая же нудная повседневность жизни Вершинина, как чистка зубов или чаепитие.

Сама по себе это банальная, вечная адюльтерная ситуация — роман замужней дамы, жены учителя, с женатым офицером. И этой вечной ситуацией, которая {171} может быть банальной и великой, проверяет Станиславский Вершинина. Это испытание он выдерживает, выдерживает именно в том, что остается таким, каков есть, ничего не меняя в жизни. Навсегда оставляя город, Машу, дом Прозоровых, тоскливо ожидая Машу, он не может не сказать еще раз о том, что «прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить; человечество страстно ищет и, конечно, найдет».

В последний раз (на сцене — впервые) Вершинин целует Машу и уходит быстро, решительно, высокий, подтянутый, в походной форме, с башлыком на серой шинели.

Кулыгин деликатно покашливает в стороне. Жена и девочки Вершинина еще месяца два проживут в городе, Маша будет встречаться с ними, когда подполковник будет вести свою бригаду в царство Польское. Он не оставит глупую, плохо воспитывающую детей жену, не причинит горя двум девочкам, которых так и видишь вместе — тоненьких, тихоньких, всегда поджидающих отца. И дело не в том, что скажут люди, не в боязни развода, в конце-то концов возможного, а в том, что жизнь нельзя прожить начерно и набело, в том, что эта самая жена и две девочки — крест Вершинина, ответственность его, от которой он не может уйти.

Биография чеховских людей определена логикой их характеров и цепью обстоятельств. Мы никак не можем себе представить Вершинина счастливым мужем Маши и ее, уходящей от Кулыгина. Но мы отчетливо видим гимназическую квартиру Кулыгиных, молчаливую Машу и латиниста, который в эту тяжкую минуту неожиданно обнаруживает в себе «прозоровские» качества — деликатность, чуткость к чужому страданию. Мы твердо знаем, что Маша — не «очередная интрижка» в очередном городе, а единственная, настоящая, поздно пришедшая любовь Вершинина. И вообще мы можем представить себе живого Вершинина — Станиславского в любой ситуации XX века. Не будем видеть его участником революционных кружков. Но мы знаем, что он не будет расстреливать забастовщиков или повстанцев 1905 года, но он совершенно реален на японском фронте 1904 года.

{172} Жизнь таких людей — не бесплодна, не бесполезна, потому что они свидетельствуют о силах, которые живут в обществе, но не мирятся с ним, чужды ему, и в чуждости этой — залог будущего: «Презренье созревает гневом, а зрелость гнева есть мятеж». Вершинин Чехова и Станиславского, как Астров, живет вне круга сытых, довольных жизнью, благоденствующих, но, в противоположность Астрову, жизнь которого катится по нисходящей, — жизнь Вершинина идет прямо, строго, без нравственного оскудения, которое грозит Астрову.

Вершинин гораздо больше предчувствует, ожидает будущее, чем Астров. Мечтая о жизни будущей, через двести-триста лет, он ждет перемен и в ближайшей жизни, и готов встретить их достойно, без обывательского нытья, без страха за себя, — разве что со страхом за своих двух девочек.

Не действуя активно, не умея изменить не только чужую — свою жизнь, Вершинин хранит свое благородство, порядочность, бескорыстие, уважение к людям Такие люди — оппозиция внутри общества, не ломая общества, они противостоят ему. Это интеллигенция не бунтующая, но думающая, чуждая «сплоченному большинству», бодрому и деятельному в своих охранительских заботах. Такие, как Вершинин, — не рабы вещей, не рабы уклада, не подпевалы газет. Они вообще не рабы. Этим-то они и вызывают злобу благополучных, ханжей или догматиков, которых такие «тихие» враги тревожат, может быть, больше, чем враги явные.

И прав историк театра А. П. Мацкин, который в 1969 году пишет о Вершинине: «Чем, по замыслу Станиславского, Вершинин отличался от Астрова? Историческое обновление русской жизни и для мечтательного подполковника отодвинуто куда-то в неопределенное будущее… Его не пугает счет на столетия, потому что он видит связь между настоящим и будущим… Как критик действительности Вершинин уступает Астрову, тема протеста в его монологах звучит не так открыто, с оттенком меланхолии, зато по сравнению со своим предшественником это натура более цельная, более непосредственная, не затронутая горькой мукой сомнений»[[177]](#endnote-178).

Да, герои «Трех сестер» — сами три сестры, Тузенбах, Вершинин — вне социальной борьбы, вне открытого размежевания социальных сил. Но сохранение нравственного, {173} гуманистического, человеческого начала — важнейшая тема времени. Штокман сделался его героем, вступив в борьбу и не отступив от нее. Вершинину борьба не предстоит; но в заурядном существовании он не угасил в себе лучшего. Он готов к дальней трудной дороге — в этом его человеческое, общественное, нравственное оправдание. В этом значение образов Ибсена и Чехова, сыгранных Станиславским уже в новом веке.

## И еще три сезона

Три года отделяют чеховский спектакль «Три сестры» от чеховского спектакля «Вишневый сад». Три труднейших театральных сезона, которым предшествуют чеховские вершины молодого Художественного театра. «Чайка», а в еще большей степени «Дядя Ваня» и «Три сестры» — образцы слияния зрителя со сценою, отражения на сцене в реальной бытовой форме важнейших вопросов жизни общества, соотношения человека и людей, личности и среды, возможностей сопротивления человека этой среде и слияния с нею. Горьковское обращение к Чехову: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм… Дальше Вас — никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете»[[178]](#endnote-179) — можно применить и к Художественному театру того же времени. Принцип слияния с жизнью, введения ее потока на сцену — совершенно оправдал себя и в своих первоначальных формах уже исчерпал себя в трех первых чеховских спектаклях…

Театр ищет нового. Молодой писатель Максим Горький обдумывает для него драму босяков, проституток, воров, но реально пишет пьесу о чинной мещанской семье, где разрушаются устои мещанства. Она будет поставлена в марте 1902 года, а в начале сезона 1901/02 года из западной драматургии идет в Художественно-общедоступном «Дикая утка» Ибсена, «Микаэль Крамер» Г. Гауптмана, из русской драматургии — «В мечтах» Вл. И. Немировича-Данченко.

Руководители театра проводят «Мещан» через цензурные рогатки. Станиславский-режиссер ставит все {174} четыре спектакля сезона, Станиславский-актер играет в двух из них.

В октябре 1901 года он выходит в заглавной роли нового спектакля Гауптмана. В роли художника Микаэля Крамера, великого трудолюбца и фанатика своей живописи.

Работать над ролью интересно. Крамер как бы антипод Штокмана. Его «трагическая вина» — отъединенность от жизни, погруженность в чистое, святое (буквально — Крамер работает над религиозной живописью) искусство. Снова актер абсолютно точно чувствует время и место действия — современную, бюргерскую Германию, расчетливую и мелочную, Германию пивных, уютных особнячков, вяжущих хозяек, размеренно аккуратной жизни. Образ «дышит Германией» — замечает один из рецензентов. Для портрета немецкого художника, как для Штокмана, в режиссерских заметках подмечаются, собираются характерные черточки знакомых людей: «Смеется в нос», «широкие ладони», «походка — ступни врозь (как у Н. А. Алиханова)… Длинная обувь и узкие брюки… Смахивает пыль перед тем, как садится… Приглаживает брови и усы кончиками пальцев при плоской кисти… Жесты, мимика художника Коровина (или Мамонтова С. И.). При сидении — руки, как у Васнецова…»[[179]](#endnote-180).

В работе действует испытанный метод набора деталей, причем деталей, характерных для художников, — Васнецов, Коровин… Наблюдательность, «аффективная память» актера работают вовсю.

У Станиславского старый художник благопристоен, величествен и респектабелен. Чопорная фигура в черном сюртуке. Седобородый, седовласый. С правильными, «арийскими» чертами лица, с сильными руками.

Крамер должен быть таким же живым человеком, как Штокман. Создается образ тем же методом. В Штокмане подчеркиваются детали, определяющие причастность его к медицине, в Крамере, естественно, преобладает начало художническое. Во втором действии, разговаривая со своим учеником Лахманом, Крамер возится с граверной доской, приносит инструменты, кладет их, вытирает, отстраняет желающего помочь Лахмана, чинит карандаш, протирает очки, работает в нарукавниках, с пульверизатором, время от времени пьет молоко. Актер подчеркивает пунктуальность Крамера: когда слышен {175} бой часов, он сверяет свои карманные часы, опять аккуратно снимает нарукавники, складывает их… И в этих мелочах — точность страны, среды, времени.

И из этих конкретных рабочих мелочей вырастает общая тема одиночества Микаэля, безрадостности его труда. «Все отчужденно» — замечает о Крамере Станиславский; о своей картине старик говорит «почти брезгливо», а фразу «оставьте меня с ней в покое» произносит, повышая голос.

Намечает свою роль актер сильно, точно, резко. В пунктуальность, размеренность жизни героя входит трагедия, жизнь сама оборачивается трагедией в отношениях Микаэля с сыном Арнольдом — уродом, горбуном, жестоким и жалким калекой, который растрачивает свой богоданный талант в пивной, возле пышной кельнерши Лизы.

Героем спектакля МХТ, трагедийной его фигурой, потрясающей, отталкивающей и притягивающей зрителей, сделался Арнольд Крамер в исполнении И. Москвина. Именно Москвин с огромной силой и сдержанностью, с верностью жизни и верностью почти гротеску раскрывал тему «незащищенного человека», изломанность, болезнь, талант, тоску Крамера-сына, трагически противоположного благополучной, сытой Германии, которой служит его отец.

Станиславский режиссерски «поставил» образы Арнольда — Москвина и Лизы — Лилиной. Свой образ он не поднял в спектакле до степени их реальности и их обобщений. Задумывался он интересно. Трагедию отношений Арнольда и Микаэля, своего рода Моцарта и Сальери, он чувствовал остро и намечал ее в своем образе.

Трагической он видит сцену Микаэля с сыном во втором акте: человечность прорывается в педанте; он говорит с сыном конфузливо, мягко, в голосе его слышна ласка и сдержанность… Знающий законы контраста, Станиславский почти шепотом хочет произнести страшные фразы отца: «Погибший ты человек… Вконец испорченный…» Почти ласково сказать: «Докажи, что я лгу…» Сорваться, задохнувшись, крикнуть: «Ты мне не сын…» Испытать и показать зрителю ненависть респектабельного старика к беспутному сыну, калеке и пропойце. Детали здесь безжалостны: «Борьба, чтобы не убить его Вскакивает, хватает за руки Рванул. {176} Борьба, чтобы не ударить его по спине. Все-таки толкает в спину…»

Когда в четвертом акте самоубийца Арнольд лежит в гробу, старик снова работает у своего граверного стола, пьет молоко и внимательно, профессионально сравнивает маску Бетховена и мертвого сына…

Николай Эфрос впоследствии отмечал значительность исполнения этой роли Станиславским:

«По успеху и по совершенству выполнения, по полноте осуществления задуманного это создание Станиславского не может идти в сравнение со Штокманом. Но тут была у актера новая задача — большая сосредоточенность переживаний, сознательное отречение от экспансивности…

Какой-то по-особенному длинный, с угловато поднятыми плечами, с длинными руками, с неулыбающимися губами и мечущими какие-то черные огни глазами — странною, жуткою фигурою стоял этот Крамер перед зрителем. И минутами казалось, что у него душа мертвая… Так играл Станиславский. Но чуткий зритель, не желавший помириться на легком решении, что это только скучно, что роль не удалась, напрягши внутренний слух, мог расслышать какую-то тайную музыку этой души. И когда молодой Крамер покончил с собою, когда старый Крамер стоял у его гроба и говорил многократно: “Знаете, Лахман” — глубокая трагедия начинала все отчетливее просвечивать сквозь эти жуткие, отпугивающие оболочки. От этой сцены, определенно удачной у Станиславского, ложился новый свет на все предшествовавшее исполнение. Хотелось повернуть спектакль обратно, чтобы разглядеть отчетливо в этом новом свете Крамера и уже полно пережить с ним его трагедию. Я думаю, не только актер не был еще вполне готов для такой игры, для этой внутренней сосредоточенности, почти не выдающей себя, но и мы, тогдашние зрители, еще не были готовы для надлежащего восприятия этой игры, этого нового метода. Вот почему, по двойной причине, Микаэль Крамер Станиславского и прошел довольно незаметно, не был оценен так, как — кажется мне теперь — должен был бы быть оценен. И кто-то из газетных остряков говорил: “что удалось согнутым пальцам (в Штокмане), то не удалось приподнятым плечам”. В летописи актерских дней Станиславского, в изображении его многогранного образа попытка, сделанная {177} в “Крамере”, во всяком случае, должна быть отмечена и поставлена на надлежащее, отнюдь не незаметное место. Тем более что позднее тот же метод даст еще отличные очевидные результаты»[[180]](#endnote-181).

Режиссерский экземпляр «Крамера» — один из интереснейших в наследии Станиславского. Его собственное исполнение высоко оценил Чехов. Но Чехов видел спектакль на генеральной репетиции. Ее смотрят писатели, актеры, критики, ее атмосфера всегда несколько отлична от спектакля, который смотрит «просто публика». А публика скучала на спектакле. В противоположность драме Штокмана драма Крамера была ей чужда. Она вполне разделяла мнение критика С. Яблоновского о Станиславском в этой роли: «Много в его игре ума, много работы; много дал он интересных подробностей; подчас зрители почтительно удивлялись этой работе, но, за исключением искренне проведенной сцены с Арнольдом во втором акте, все время оставались холодны.

И умно, и искусно, и наблюдательности много, и даже талантливо, но не захватывает оно вас, не увлекает, не уносит, — вы не ощутите ни одного мгновения восторга.

Искренности не хватало г‑ну Станиславскому. Он сделал своего Крамера отдельно от себя (подчеркнуто мною. — *Е. П*.): сделал его фигуру, лицо, манеры, особенности речи, особенности мимики, походки, — и все это оказалось так сложно и так объективно, что, влезши в шкуру этого Крамера, г‑н Станиславский все время должен был напряженно заботиться о том, чтобы остаться верным созданному образу.

До увлечения, до искренности ли тут!»[[181]](#endnote-182)

Сегодня, прослеживая замысел и воплощение роли, думается, что эта отделенность от героя определялась прежде всего несовпадением внутренней темы актера и образа. Подряд сыгранные до Крамера Астров, Штокман, Вершинин были его героями, раскрывающими стремление Станиславского к образу гармонического человека, к личности богатейших возможностей. Тем сильнее трагедия ее столкновения с жизнью, которая душит и обезличивает человека.

Образ Крамера был далек от этой темы, вернее, соприкасался с нею иными гранями; благочестивый и фанатичный художник сам был тем, кто убивает личность, «не совпадающую» с обществом и его взглядами {178} на жизнь. Он был здесь не борцом, не страдательным лицом, но представителем того благополучного большинства, против которого восставали доктор Штокман у Ибсена и Арнольд Крамер у Гауптмана.

Трагедию, вернее, вину Крамера актер понимал, но это была трагедия, не близкая художнику лично. Станиславский мог ее понять, описать, но воплотить тогда не смог. От своего «лирического героя» актер должен был здесь уйти к обличению, к трагизму ограниченности, одиночества, бесплодного, ошибочного мученичества. Действенному, активному, доброму человеку противопоставлен здесь человек ограниченный, замкнутый, фанатичный и догматичный. Эта трагедия была чужда лично Станиславскому. Станиславский в 900‑е годы — больше всего «лирический актер», выражающий в тончайших характерных формах единую свою человеческую, актерскую тему. Темы этой нет в Микаэле Крамере. Темы этой не было и в следующей премьере Художественного театра, которую ставил режиссер Станиславский и в одной из главных ролей которой был занят Станиславский-актер.

Это постановка новой пьесы Вл. И. Немировича-Данченко «В мечтах». Спектакль готовится тщательнейше: театр строит на сцене знакомый всем москвичам банкетный зал «Эрмитажа», воссоздает обстановку современных модных гостиных, одевает героинь в сверхмодные туалеты 1901 года. Но прекрасно переданная московская речь, намеки на злободневные события только подчеркивают мелкоту и странность основных образов и коллизий пьесы — томления изысканного князя Старочеркасова (В. И. Качалов), остающегося в супружестве платоническим поклонником своей жены (М. Ф. Андреева), которая любит известного литератора и ученого, профессора Костромского (К. С. Станиславский).

Пьеса — явная неудача Немировича-Данченко, спектакль — явная неудача театра, неудача принципиальная и очевидная, вызванная вовсе не свойственной театру компромиссностью, снижением требовательности к драматургии, к этой пьесе. Критики единодушно пишут о попытке Художественного театра повторить «настроение» чеховских «Трех сестер» и о неудаче Станиславского, который «по интонациям повторил себя в роли Астрова из “Дяди Вани” — ни одного нового звука я не услышал»[[182]](#endnote-183).

{179} В премьере «Мещан» Станиславский не занят. Он режиссер этого спектакля, прошедшего с успехом «более политическим, чем художественным». Великолепно передав атмосферу жизни мещанства, создав галерею типических образов времени, театр не раскрыл основной темы, классового конфликта пьесы. Роль Нила, верно в бытовом плане, играет С. Судьбинин. Его герой — машинист, жилец Бессеменовых, но этот Нил не становится центром спектакля. Люди, близкие театру, мечтали о другом исполнителе: «Мне кажется, что Нил — это Ваша роль, что это чудесная роль, лучшая мужская роль во всей пьесе», — пишет Чехов Станиславскому[[183]](#endnote-184). «Если Нила будете играть Вы, это будет превосходно. Кроме Вас — никого не вижу», — пишет Горький Станиславскому[[184]](#endnote-185).

А Станиславский отвечает Чехову. «Ваши слова о том, что Нила должен играть я, давно уже не оставляют меня в покое. Теперь, когда начались репетиции и я занят mise en scène, я особенно слежу за этой ролью. Я понимаю, что Нил важен для пьесы, понимаю, что трудно играть положительное лицо, но я не вижу, как я без внешнего перевоплощения, без резких линий, без яркой характерности, почти со своим лицом и данными, превращусь в бытовое лицо. Правда, я играл разных мужичков в пьесах Шпажинского, но ведь это было представление, а не жизнь. У Горького нельзя представлять, надо жить… Сохранив черточки своего быта, Нил в то же время умен, многое знает, многое читал, он силен и убежден. Боюсь, что он выйдет у меня переодетым Константином Сергеевичем, а не Нилом»[[185]](#endnote-186).

Удивительно интересное это признание Станиславского очень точно обозначает его метод работы над ролью и помогает найти многие причины удач и неудач его ролей этого периода. В Астрове, в Вершинине, в Штокмане он легко выходил «со своим лицом». Жизнь их, быт их сливаются с бытом среды, в которой живет, из которой вышел сам Станиславский. Нила он совершенно верно ощущает как героя иной среды, как «бытовое лицо» из быта, который менее родствен актеру. Для этой роли ему нужна характерность, и в то же время он боится «неслияния» с Нилом: «боюсь, что он выйдет у меня переодетым Константином Сергеевичем». Боязнь «неслиянности» с ролью, выхода за пределы своих образов и неумение слиться с новыми для себя отчетливы в этом письме-анализе, {180} характерном именно для начала 900‑х годов Актеру хочется играть, и он колеблется: «Пока я нахожусь в запасе и буду играть в том случае, если роли Нила или Тетерева не удадутся одному из их теперешних исполнителей и, конечно, если одна из этих ролей удастся и мне»[[186]](#endnote-187). Но он так и не почувствовал Нила своей ролью и не сыграл ее.

А в следующем сезоне Константин Сергеевич сыграл характернейшую роль, «бытовое лицо», в котором «внешнее перевоплощение, резкие линии, яркая характерность» были доведены, казалось, до совершенства.

Среди правдивейших крестьян Тульской губернии, вышедших на сцену МХТ в толстовской «Власти тьмы» (1902, ноябрь), работник Митрич в исполнении Станиславского был самым правдивым, самым доподлинным, самым тульским: «Внешнюю фигуру К. С. Станиславский дал отличную. Это был старый солдат с остатками выправки… Если зарисовать его — такая иллюстрация к Митричу, что лучше и не надобно…»[[187]](#endnote-188).

Затем рецензент продолжает: «Но больше этой внешности не было ничего. Не чувствовалась мягкая, нежная душа под этой заскорузлой оболочкой».

Правда, последний упрек неправомерен, потому что «мягкую, нежную душу» Митрича ни Станиславский-режиссер, ни Станиславский-актер и не собирался раскрывать. Он задумывал роль совсем не как двойника Акима, не как умилительно доброго и благостного, простодушного и чистого старика.

В режиссерском плане Станиславского вырисовывается портрет человека, прошедшего каторгу солдатчины, а на старости лет коротающего жизнь в работниках. К Митричу Станиславский относит свои многочисленные детали-наблюдения грязного, грубого быта[[188]](#endnote-189).

Этот быт, эта правда деталей оттеняют основные черты характера не только непохожего на деятельного, доброго, милого Акима — Артема, но совершенно противоположного ему. Режиссер подчеркивает, что Митрич — старик, которому пора бы и на покой, а он должен служить в работниках, что он — чужой, сторонний наблюдатель семейных свар и преступлений. Митрич возвращается с работы в первом акте, подгребает солому в финале; он работает неохотно, медленно, старается присесть, старается в избе поскорее забраться на печь, излюбленное свое место. В первом акте он долго укладывается на печи, {181} в третьем акте, во время убийства ребенка, рассказывает Анютке про «детосеку» лежа, руки заложив под голову.

Дав Анисье свой нательный крест — окрестить новорожденного, которого сейчас задушат, он «сонно зевнул, храпит»… когда Анютка теребит старика: «Дедушка, милый, голубчик, задушили они его», — Митрич проснулся, рассердился…

Этот сон, дремота, в которую погружает Митрича Станиславский-режиссер и Станиславский-исполнитель, подчеркивает толстовскую тему «нравственного сна», равнодушия, пассивности старика, который живет-прозябает, работает, равнодушно ласково рассказывает байки Анютке и равнодушно дает крестик убийцам.

Критика хотела умиления, «светлой души» Митрича. Станиславский, воспроизводя «заскорузлую оболочку», доказывал, что никакой «светлой души» под ней и нет, что Митрич — порождение той же тьмы, человек без огонька, без нравственного сопротивления среде, жизни. Юмор его вял, привязанность к Анютке пассивна; ему бы полежать, погреть старые кости, выпить на даровщинку — и все. Не лишенный добродушия и теплоты, этот солдат — «слуга тьмы», порождение ее. Режиссер Станиславский последователен в решении образа на всем протяжении пьесы.

«Божеского» в этом Митриче не больше, чем во всех; тьма тяжела и вездесуща, она неизбежно подчиняет такого — не плохого, но вялого, пассивного человека.

Задумана была роль точно и зрело. Исполнена она была со всей внешней характерностью, с мельчайшей натуралистической правдивостью. Зрители не узнавали Станиславского в грязном, обрюзгшем старике в разношенных валенках, со щетинистыми, запущенными бакенбардами, с заскорузлыми руками — в старике, который так правдиво сопел, храпел, зевал, потягивался, ковырял мозоли, перематывал онучи.

Можно спорить с критиками, которые видели в основе образа не то, что видел в нем Станиславский. Можно проследить интересную самостоятельную трактовку роли по режиссерскому экземпляру. Но нельзя опровергнуть единодушия критиков, писавших о том, что роль исполнялась актером на сцене вяло и скучно[[189]](#endnote-190).

С ролью солдата Митрича повторилось то же, что было с образом рафинированного интеллигента Микаэля Крамера. Видя роль режиссерски, понимая пластическое {182} внешнее ее решение, прочерчивая психологическую ее эволюцию, характер, Станиславский-актер не мог соединиться со своим же режиссерским рисунком, не воплотил его актерски, не слился с ролью. Создав убеждающий внешний рисунок, он не нашел в себе чувства и мысли героя. Старательно найденный быт, мелочи жизни, внешность заслонили душу, основу роли, заключалась ли она в преодолении тьмы Митричем (по мнению критиков) или во власти тьмы над Митричем (по трактовке Станиславского).

Но в следующей работе, где, казалось бы, тема «Власти тьмы», нищеты в ее крайней степени дошла до предела, — театр нашел новые возможности, новый взгляд на жизнь, на границы и возможности реализма. Взгляд этот раскрылся в работе Станиславского-режиссера и в исполнении Станиславского-актера, игравшего одну из центральных ролей горьковской пьесы «На дне».

## Рыцарь ночлежки

Чеховские открытия за короткое время, всего за четыре года, уже превратились в привычное театру и зрителям. За Художественным театром прочно укрепилась слава театра — отображателя жизни врачей, учителей, средних помещиков чеховских, ибсеновских, гауптмановских, — театра до иллюзорности реального в формах воссоздания этого современного потока жизни на сцене.

Но время и меняло многое в требованиях общества к театру и театра к себе. Это чувствовал Чехов: «Пишу не то, что надо… Совсем другое надо… Бодрое… Сильное… Пережили мы серую канитель. Поворот идет…»[[190]](#endnote-191). Это чувствовал Художественный театр.

И Станиславский.

Он поставил пьесу Льва Толстого, совершенно не совпадающую с Чеховым, взял в ней для себя роль, совершенно не совпадающую с чеховскими ролями. Но если оставить в стороне все натуралистические увлечения Станиславского-режиссера и Станиславского-актера, оказывается, что прежде всего самая тема этой пьесы Толстого не вполне совпадает с главными устремлениями {184} жизни рубежа веков. Да — крестьянство, земледельцы живут тяжко и несправедливо. Но началу XX века нужно не столько учительство, евангельское морализаторство, сколько протест и взрыв, — нужно изображение не власти тьмы, но света во тьме. Характеры не приниженные, а большие, можно сказать — могучие, противостоящие одновременно государственной системе и обыденщине; характеры, которые жизнь старается сломать и не может сломать. Не сумерки, но рассвет. Интеллигенция, рабочие России ищут путь к освобождению. В этом пути им нужны не столько печальники, сколько помощники и союзники.

Таким союзником оказался второй спектакль Максима Горького на сцене молодого театра.

Премьера «На дне» прошла в Художественном театре 18 декабря 1902 года.

Премьера «На дне» ошеломила зрителей, ошеломила прессу не меньше, чем «Чайка».

«Чеховский», лирический, тончайший театр раскрыл такие новые возможности искусства, которые оказались неожиданными для него самого.

Причем если критики подчеркивали цельность решения спектакля, «симфоничность», слаженность всех его деталей, то сам-то театр отчетливо помнил трудности, препятствия, тупики, в которые заходил он в поисках этой цельности, отличной от чеховской. А в роли Сатина, сыгранной Станиславским, цельность эта все же не была достигнута окончательно[[191]](#endnote-192).

Оставалась между ролью Сатина и исполнителем, ролью и зрителем некая грань «неслияния», которую не перешел актер. Грань эта обычно оценивалась критиками, особенно историками театра, как свидетельство не то чтобы неудачи, но, во всяком случае, свидетельство «несравнимости» Сатина с лучшими, главными ролями Станиславского, принадлежащими к вершинам реального, щепкинского искусства перевоплощения и растворения актера в роли.

Но об этом актере, «не слившемся» с ролью, к тому же о труднейших его монологах четвертого акта, Горький написал: «Сатин в четвертом акте — великолепен, как дьявол»[[192]](#endnote-193). И очень интересно, что Николай Эфрос в первой газетной рецензии оценивает исполнение Станиславского гораздо выше, чем в поздней своей монографии: «Не скажу, чтобы сам Горький вполне разобрался в этом {185} спутанном образе. Когда читаешь пьесу, Сатин подчас озадачивает. Его принимаешь с опаскою. Г‑н Станиславский сделал Сатина несколько картинным. Было больше *внешней живописности, чем нужно, чем позволяла правда “Дна”. Но отдельные стороны Сатина, неуходившиеся силы, дерзость насмешки и отрицания передавались артистом ярко, они звали к себе внимание, они тревожили воображение* (подчеркнуто мною. — *Е. П*.) Я не люблю картин Малявина, но они не дают мне покоя. Так же действовало на меня исполнение г‑на Станиславского. Я могу делать исполнению возражение за возражением, но все-таки надо признаться — это сильно и высоко талантливо»[[193]](#endnote-194).

Так что «неуспех» Станиславского в роли Сатина относителен, и сегодня тем более должен быть объяснен.

Обратим особое внимание на эту первоначальную оценку исполнения Н. Эфросом. Послереволюционная критика утверждала, что в «На дне» театр и Станиславский — Сатин остались на уровне бытового реализма. Современник же премьеры упрекает исполнителя именно в том, что он оторвал роль от быта: «было больше внешней живописности, чем нужно, чем позволяла правда “Дна”». Критик 900‑х годов говорит о недостатках роли с позиций чеховской драматургии, чеховского театра, знатоком и историком которого был Николай Эфрос, на всю жизнь сохранявший в качестве образца общественно-социальные и эстетические позиции этого искусства. И, встав на его позицию, на позицию очевидца, мы поймем, что реальность роли Станиславского, сама стилистика ее не столько продолжает чеховскую традицию, сколько не совпадает с ней, уходит от нее.

Как же это произошло, какова была степень и направленность этой эволюции?

Вначале работа над ролью, как и над спектаклем, шла захватывающе, споро, можно сказать, гладко.

В самом начале была знаменитая экскурсия на Хитров рынок, подробно описанная Станиславским и еще более подробно — ее руководителем, всезнающим «королем московских репортеров» В. Гиляровским. Из этой именно экскурсии и вынес Станиславский раздвоившийся потом в спектакле на Сатина и Барона облик босяка — бывшего конногвардейца, с изящными руками и тонким профилем.

{186} Отметим, что единственное это посещение ночлежки, соприкосновение с бытом, которого режиссер не знал совершенно до той поры, дало Станиславскому (впрочем, как и всем остальным актерам, как художнику В. Симову) столько, сколько другим художникам не дал бы и год детального изучения этого пласта жизни. Да, впрочем, дело вообще не в количестве времени, ушедшего на знакомство с необычным.

Художественный театр, театр интеллигенции, лишь соприкоснувшись с этой жизнью, поднялся в отношении к ней до горьковской высоты и горьковской философской концепции.

«Станиславцев», в первую очередь самого Станиславского, поразила не экзотика, но обыденность «Дна», не отделенность его от других слоев общества, но связанность с ними, общность с ними. На основе единственного посещения ночлежки вырос огромный режиссерский план, в котором описание подвала-пещеры, течение дня десятков нищих, грузчиков, шлюх, шарманщиков, торговок, стариков, детей (а Станиславский, как известно, усилил эту тему многолюдства, «копошения жизни» в ночлежке, введя в свой режиссерский экземпляр семнадцать новых персонажей с подробными биографиями, действиями, характерами) подробно так же, как описание гостиной Прозоровых или конторы Войницкого.

Ночлежка была увидена глазами художника не только изощренной, зоркой наблюдательности, но художника, умеющего видеть поток, неразделимость жизни, разнообразнейших ее слоев, умеющего выразить свое свободное, точное, широкое ощущение действительности. Поэтому, один раз побывав на Хитровке, Станиславский смог сделать режиссерский экземпляр всей пьесы «На дне» — такой же подробнейший, такой же убедительный, как режиссерские экземпляры «Чайки» или «Трех сестер», экземпляр-роман, расширяющий рамки пьесы, раскрывающий жизнь героев до начала действия, показывающий ее параллели сценическому действию, как бы уводящий в финале в будущее, в тот же поток жизни.

Так был построен весь режиссерский экземпляр «На дне». Так была построена в нем роль Сатина.

Она подробнейше прослежена в общей режиссерской партитуре спектакля[[194]](#endnote-195). Кроме того, сохранился и актерский экземпляр роли Сатина, дополняющий общее ее решение[[195]](#endnote-196). И анализ этих партитур роли совершенно подтверждает {187} идею первоначального «чеховского» решения горьковской пьесы.

Роль построена режиссером на подробностях жизни, на мелких непрекращающихся действиях, в потоке заурядного, привычного для ночлежников быта. «Досценическая» биография Сатина определялась и обликом босяка-конногвардейца, и тем прообразом, о котором рассказывал исполнителю Горький: «Оказывается, что босяк, с которого он писал эту роль, пострадал из-за самоотверженной любви к сестре. Она была замужем за почтовым чиновником. Последний растратил казенные деньги. Ему грозила Сибирь. Сатин достал деньги и тем спас мужа сестры, а тот нагло предал его, уверив, что Сатин не чист на руку. Случайно подслушав клевету, в порыве бешенства, Сатин ударил предателя бутылкой по голове, убил его и был присужден к ссылке. Сестра умерла. Потом каторжанин вернулся из ссылки и занимался тем, что ходил с распахнутой голой грудью по Нижнему Новгороду с протянутой рукой и на французском языке просил милостыню у дам, которые ему охотно подавали за его живописный, романтический вид»[[196]](#endnote-197).

Из этой биографии рождался образ бывшего интеллигента, ныне — босяка и шулера. Станиславский не выделяет его в жизни ночлежки, как не выделял Вершинина или Тузенбаха. Кашляет Анна, работает у верстака Клещ, переругиваются, переговариваются обитатели нар. На нарах спит еще один человек. Взрыв хохота будит его; проснувшись, он сбрасывает тряпье, которым был укрыт, удивленно, спросонья смотрит на людей и раздумчиво спрашивает: «Кто это бил меня вчера?», потирая ноющие плечи и грудь.

В галерее лиц ночлежки Станиславский видит Сатина «бледным, с красивым, не очень старым, интеллигентным лицом. Красивые, задумчивые, грустные глаза». Но одет он так же, как все босяки, а может, и еще хуже: полосатые старые штаны, продранные на коленях, косоворотка с чужого плеча, опорки на ногах, прикрыт своим драным пальто.

Типичность, повторяемость облика и судьбы Сатина Станиславский подчеркивает усиленно, подчеркивает тем, что вводит в свой режиссерский экземпляр несколько образов, как бы параллельных Сатину, проходящих те же ступени жизни, которые прошел бывший телеграфист.

{189} По Станиславскому получается, что «интеллигент» в ночлежке — не редкость, но, пожалуй, более обыденная фигура, чем странник. Рядом с Сатиным на нарах живет молодой Переписчик ролей, который «недавно попал в ночлежку и надеется скоро из нее выбраться», живет Меланхолик — «человек с умным интеллигентным лицом». Биография Сатина привычна для ночлежки, естественна по пути на дно, как и вся линия поведения босяка, пьяницы, избитого накануне за нечестную игру. Множество привычных жестов, движений дает Станиславский своему герою. Он очень внимателен к вчерашнему инциденту: Сатин гладит ноющую спину, трет плечо — актеру чеховскому нужно это физическое самочувствие, это ощущение синяков, боли во всем теле. Его Сатин — не труженик, не работник, как Клещ или Бубнов; он проводит первый акт на нарах, примостив под голову свое же пальто (вернее, то, что называется пальто), то лежа на животе, лицом к зрителю, то удобно укладываясь на спину, положив руки под голову. Диалог с Актером — «люблю непонятные, редкие слова» — он ведет, болтая ногами. «Дай пятачок», — лениво протягивает руку к собеседнику и, не дождавшись денег, снова ложится.

Все актерское видение образа состоит из таких точнейших бытовых действий. Каждую ремарку, каждое словечко актер расцвечивает дополнительными оттенками.

Если у Горького есть ремарка: «Сатин рычит», — то режиссер-исполнитель еще развернет ее: «ударил кулаком, рычит, перевертывается на бок». Костылева он «сбрыкивает» со своих нар; когда хозяин идет к каморке, Сатин «переворачивается на бок, поддразнивает. Свистит. Хитрое лицо. Интригует».

Так по всей роли. Сменяется утро днем, день ночью, весна летом, лето осенью, и среди странников и нищих, шарманщиков и воров, мастеровых и шулеров идет — одна из многих — жизнь бывшего телеграфиста, ныне босяка.

Особенно внимателен Станиславский в режиссерском экземпляре к четвертому акту, труднейшему для него, труднейшему для автора[[197]](#endnote-198), где бытовой диалог должен смениться монологом, обращенным не столько к собеседникам, сколько к зрительному залу 1902 года.

Этому залу обращает босяк свои монологи и свои афоризмы: «Ложь — религия рабов и хозяев… Правда — бог свободного человека!» «Человек! Это — великолепно! {190} Это звучит, гордо! Че‑ло‑век! Надо уважать человека!.. Я всегда презирал людей, которые слишком заботятся о том, чтобы быть сытыми. Человек — выше! Человек — выше сытости!..»

Но Станиславский эти афоризмы, эти монологи в режиссерском экземпляре обращает совсем не в зал, а только к сотоварищам по ночлежке. И большинство режиссерских ремарок и примечаний четвертого акта посвящены именно психологическому оправданию этих публицистических монологов Сатина.

Актер снова безукоризненно разрабатывает привычную бытовую линию. Льет дождь на улице, вечер, глухая осень. Жильцы сгрудились на нарах при свете керосиновой лампы, подвешенной к столбу. Разливают водку в стаканы, в разнокалиберные дешевые чашки. Сатин то лежит на лавке возле печки, то свешивает ноги на низкую постель, где умерла Анна, то перебирается опять на нары.

Монологи актер хочет произнести темпераментно и очень сильно. Но темперамент и силу эту он подробнейше житейски обосновывает.

Монологи произносятся Сатиным потому, что он постепенно пьянеет, потому, что он в благодушном настроении вспоминает прошлое. К монологу о «лжи — религии рабов» Станиславский делает примечание: «Кабацкий оратор. Пьяно-вдохновенно. Постепенно вдохновляется. Чувствуются горечь и раскаяние. Зазвучали лучшие струны». Поведение, все речи Сатина оправдываются здесь житейски, объясняются его хмелем и воспоминаниями.

В общем режиссерском экземпляре эти ремарки еще более подробны. Здесь Станиславский еще сильнее, чем в своем актерском экземпляре, прослеживает связь своей роли с другими ролями, отношения своего героя ко всем другим обитателям ночлежки в деталях и режиссерских комментариях, вовсе не предусмотренных Горьким.

Оказывается, Квашня с Сатиным «здоровается из уважения за руку»; когда произносятся слова о человеке, — Актер «высунулся и что-то хрипит, поддакивает, Барон аплодирует, треплет Сатина по спине, протягивает ему руку; Сатин обернулся презрительно, руки не подал, сплюнул…» Оказывается, в первом действии Актер наслаждается издевательствами Сатина над Костылевым, а в четвертом акте, когда Сатин хохочет, начинают шевелиться спящие, но «боятся Сатина и протестуют глухо», {191} и другие собутыльники примолкают, вспоминай, что он не в духе. Удивительно разнообразит Станиславский интонации своей роли, переходы настроения Сатина. Герой его то пьяно-бодр, то задумчив, то грозен, то отъединен от людей, ничего не слышит, то прислушивается к ним с чрезвычайным вниманием.

И если мы обратимся к серии фотографий спектакля, вышедших в Москве в 1903 году, то увидим, насколько точно следует Станиславский во внешнем, пластическом решении своего героя, в построении мизансцен намеченному в режиссерском экземпляре.

Кажется даже, что фотографии просто иллюстрируют замысел, режиссерскую партитуру Станиславского. Вот в первом акте Сатин лежит на нарах, глядя вперед проницательными глазами. Вот он, лениво приподнявшись, брыкает Костылева, заглядывающего в каморку Васьки. Вот надевает какой-то малахай, готовясь уйти с Актером. Вот свысока посматривает на расшумевшегося Татарина и на Барона: «Образованный человек, а карту передернуть не можете…» Вот, наконец, последний акт: разница лишь в том, что в режиссерском экземпляре Сатин сидит на доске, прибитой к печке, а в спектакле доска заменена обычной скамьей.

Все так.

Но ведь воспоминания самого Станиславского, Немировича-Данченко, актеров, свидетельства современников неопровержимо свидетельствуют о том, что, работая по этому режиссерскому экземпляру, театр не смог на репетициях подойти к Горькому, не смог найти решения его, именно его пьесы, что режиссеры и исполнители растерянно топтались на месте, от репетиции к репетиции нарабатывая все новые черточки характерности, которые оказывались уже бесполезными.

Сущность этого кризиса в работе, его причины и разрешение точнее всех исследователей определил Ю. Юзовский, исследовавший спектакль Художественного театра в теснейшей связи с общей проблематикой сценического разрешения Горького.

Анализируя режиссерский экземпляр «На дне», сделанный Станиславским, он констатировал: «Первая задача, которую осуществляет Станиславский в своей планировке “На дне” и которая является его миссией как художника вообще, заключается в том, чтобы воспроизвести жизнь на сцене, как органический процесс, как {192} естественное воссоздание жизненных отношений. Следуя этому принципиально верному и прогрессивному методу, но не вдаваясь в горьковскую специфику произведения, без учета ее, без соотношения с нею, Станиславский погружает горьковских ночлежников в некий будничный поток жизни, в атмосферу каждодневности, из которой как бы непроизвольно и естественно возникает мир, описанный Горьким». И дальше: «Сходство Горького с Чеховым было найдено Станиславским… различие же не было им установлено… Для Горького же важно, чтобы люди, органически слившиеся с этим потоком, стремились выйти вовне, двигать, если не направлять этот поток, это течение, а не просто следовать ему. И вот такое затушевывание героического во имя будничного, поглощение житейским активного начала, эта тенденция планировки и привела к смещению авторского замысла в сценическом толковании пьесы, который принес в итоге весьма разочаровывающий результат»[[198]](#endnote-199). Юзовский верно говорит о «разочаровывающем результате» начала работы, где до изнеможения искали «чеховскую» характерность, пока театр не нашел горьковского ключа к пьесе.

В 1926 году в «Моей жизни в искусстве» Станиславский уверенно определит различие «нового тона» горьковского спектакля и тона старого, «новой манеры игры» и манеры привычной, «чеховской»: «Опять перед нами была трудная задача: новый тон и манера игры, новый быт, новый своеобразный романтизм, пафос, с одной стороны, граничащий с театральностью, а с другой — с проповедью… Горького надо уметь произносить так, чтобы фраза звучала и жила. Его поучительные и проповеднические монологи, хотя бы, например, о “Человеке”, надо уметь произносить просто, с естественным внутренним подъемом, без ложной театральности, без высокопарности. Иначе превратишь серьезную пьесу в простую мелодраму. Надо было усвоить особый стиль босяка и не смешивать его с обычным бытовым театральным тоном или с актерской вульгарной декламацией. У босяка должна быть ширь, свобода, свое особое благородство. Откуда их добыть? — Нужно проникнуть в душевные тайники самого Горького, как в свое время мы это сделали с Чеховым, чтобы найти потайной ключ к душе автора.

Тогда эффектные слова босяцких афоризмов и витиеватых фраз проповеди наполнятся духовной сущностью самого поэта, и артист заволнуется вместе с ним»[[199]](#endnote-200).

{193} Но эта уверенность, точность определения горьковской манеры возникает четверть века спустя после непосредственной работы над спектаклем. А в 1902 году «проникновение в душевные тайники самого Горького» было сопряжено с растерянностью, с блужданиями в поисках верной «горьковской» дороги.

Найти это новое решение спектакля помог исполнителю, да и режиссеру Станиславскому другой режиссер «На дне» — Вл. И. Немирович-Данченко.

Почти одновременно оба они пишут Чехову.

Немирович-Данченко: «Для всей пьесы выработали мы тон, новый для нашего театра, — бодрый, быстрый, крепкий, не загромождающий пьесу лишними паузами и малоинтересными подробностями. Зато ответственности на актерах больше»[[200]](#endnote-201).

Станиславский: «Владимир Иванович нашел настоящую манеру играть пьесы Горького. Оказывается, надо легко и просто докладывать роль. Быть характерным при таких условиях трудно, и все оставались самими собой, стараясь внятно подносить публике удачные фразы роли… Я не удовлетворен собой, хотя меня хвалят»[[201]](#endnote-202).

Это определение — «докладывать роль», вроде бы рабочий термин, — для дальнейшей эволюции театра не менее важно, чем «рабочий термин» Станиславского — «Когда играешь злого, — ищи, где он добрый».

Необычайно интересно самое письмо Немировича-Данченко Станиславскому, где, не отрицая ничего из найденного им в режиссерском экземпляре, ничего из великолепной характерности, из биографии Сатина, режиссер переводит роль в совершенно новую тональность:

«Все думал-думал и вот до чего додумался.

Я об Сатине.

Дело не в том, что Вам надо придумать какой-то образ, чтобы увлечься ролью… Вам надо создать не новый образ, а новые приемы. Новые для Вас. Ваши приемы — азарта, душевного напряжения и т. д. очень истрепаны Вами. И истрепаны не в ролях (поэтому не страшно еще Вам пользоваться ими), а во время Ваших режиссерских работ. Хорошие актеры, проработавшие с Вами 4 – 5 лет, уже слишком знают их. Вы сами уже слишком знаете их, поэтому они не увлекают Вас…

Вам нужно… скажу даже: немного, чуточку переродиться. Сатин — отличный случай для этого, так как роль более сложная не дала бы времени и возможности переродиться. {194} Вы должны показать себя актером немного не тем, к какому мы привыкли. Надо, чтоб мы неожиданно увидели… новые приемы»[[202]](#endnote-203).

Станиславскому, играющему потерянного человека, бывшего каторжника, — предлагается тон «как в водевиле».

Вроде бы это опрокидывает совершенно самую эстетическую систему Художественного театра, его внимание и сострадание к человеку, понимание возможностей человека и объективной жизни, в которой его возможности неосуществимы. Но это — кажущаяся противоположность, на деле это новая ступень искусства, поднявшись на которую театр найдет и новый подход к Чехову.

Обратимся снова к Ю. Юзовскому и его определению новаторства горьковской драматургии, которое должен был выразить театр: «Слова “докладывать роль” могут показаться двусмысленными. Однако речь идет не просто о докладывании, речь идет о том, чтобы выразить мысль, которою захвачен каждый персонаж пьесы, а ведь в этом вся пьеса и в этом Горький. Каждый персонаж… пришел на сцену с мыслью о том, как ему дальше жить и что делать, он хочет получить ответ на “коренные вопросы жизни”. Ради этого и сам автор взялся за перо и под этим условием дал жизнь своим героям, и если это условие не соблюдено, то и жизни у героев нет… Мысль, идущая от каждого персонажа, желание разобраться в жизни, добраться до корня и если не ответить на вопросы, то в какой-то степени поставить их, — вот что составляло нерв пьесы, вот откуда только мог пойти электрический ток пьесы. Ток этот пропадал, когда, так сказать, нажимали только те “кнопки”, которые действовали в другого рода пьесах, такие, как “характерность” или “настроение”. Когда же театр нащупал пружину, свойственную пьесе, она сразу задвигалась»[[203]](#endnote-204).

К этим комментариям трудно что-либо добавить. И все же, совершенно и точно определяя новое, внесенное Горьким в Художественный театр, найденное Художественным театром для Горького, Юзовский, думается, недостаточно внимателен к возможностям нового решения, данным уже самим режиссерским экземпляром Станиславского и работой его над ролью. Юзовский больше противопоставляет результат работы Художественного театра, новые находки Немировича-Данченко, сам спектакль с его «новым тоном» режиссерскому {195} плану Станиславского, чем выводит спектакль из этого режиссерского плана.

Между тем, когда растерянный Станиславский, по его собственным словам, «бросался от быта к чувству, от чувства к образу, от образа к постановке или приставал к Горькому»[[204]](#endnote-205), — он и нащупывал в реальности ту сложность решения пьесы и образа, в которой впоследствии возникло новое качество, но которая дала этому новому крепчайшую бытовую, социальную, психологическую основу.

В этом потоке ночлежной жизни он с самого начала находит для своего образа детали, гениально раскрывающие горьковское мироощущение и самую горьковскую стилистику. Ему не хватало лишь точного общего определения Немировича-Данченко, чтобы все уже найденное прояснилось, очистилось, заиграло неожиданными и неизбежными гранями.

Горьковское почувствовал Станиславский еще во время знаменитого визита на Хитров рынок, сказав будущим участникам спектакля «На дне»: «Ни в коем случае их не надо “жалеть”. Им не нужно ваше сочувствие»[[205]](#endnote-206).

Это истинно горьковское — «Им не нужно ваше сочувствие» — существенно определило отношение театра к людям дна, определило и решение роли Сатина, и принципиальное значение этого решения. На сочувствии к низшим, к беднякам зиждилась русская литература и искусство XIX века. Но двадцатому веку жалости мало. Гуманизм его приобретает новые черты. Тема «дна», отверженных нищих людей давно жила в искусстве; европейский натурализм утвердил ее как одну из непременных тем современности. Но метод Горького — Художественного театра противоположен натурализму при всем внешнем сходстве с ним.

Сатин был для Станиславского не менее экзотичным, чем японский принц из «Микадо». Тем сильнее художественная чуткость Станиславского, почувствовавшего у Горького не снисходительное сочувствие: «и босяк — человек», но могучее утверждение: «человек — везде человек». На дне жизни, где люди все потеряли, ничего не имеют, человеческая их сущность проявляется сильнее, определеннее, не будучи затемненной условиями жизни, сложившимся бытом и отношениями. И черты человеческого характера Сатина и отношения его с обществом — {196} главную мысль образа — раскрыл Станиславский в своем исполнении.

Он нашел не только важнейшую тему «ненужности сочувствия» Сатину. Он нашел тончайшие бытовые, реальные выражения этой темы.

Да, Сатин — шулер, пьяница, игрок, — не жалея его, исполнитель и не приукрашивает его. Ночлежник спокойно обыгрывает в карты нищего Татарина, издевательски поглядывая на расшумевшегося партнера. Спокойно принимает побои, только покряхтывая от них.

И в то же время удивительно сильна у Станиславского была тема неистребимого достоинства этого человека. Ведь в противоположность Барону, все время вспоминающему о «каретах прошлого», Сатин в пьесе ни разу не говорит о том, что привело его в ночлежку; биография Сатина находится целиком за скобками пьесы.

Станиславский раскрывал интеллигентское прошлое во внешности Сатина, в манере держаться, говорить, носить отрепья, причем раскрывал необычно для себя. Художник В. А. Симов вспоминал о том, что, работая над «Тремя сестрами», Станиславский заказывал ему такую обстановку дома, что сестры Прозоровы как бы снижались, из «генеральских дочек» превращались в «капитанских дочек», — это делало их более обычными, близкими провинциальной среде.

Вначале в режиссерском экземпляре, как мы видели, Станиславский так же растворял Сатина в потоке жизни ночлежки. А в самом спектакле он делал противоположное — он, напротив, как бы «возвышал в ранге» своего Сатина. Тот казался не столько бывшим провинциальным телеграфистом, сколько тем конногвардейцем-аристократом, который так запомнился Станиславскому в хитровской ночлежке, а может быть, опустившимся, спившимся Астровым с его высоким лбом, с острым и насмешливым взглядом, с седеющей бородкой. Сатин Станиславского был человеком, получившим подлинное высокое образование, никак не соответствующее образованию телеграфиста[[206]](#endnote-207).

Он сохраняет эти качества и в ночлежке — не то чтобы барственность, но интеллигентность в нем неистребима. И не только прошлое раскрывает Станиславский в своем решении.

Еще в режиссерском экземпляре он уловил положение Сатина в настоящем, в самой ночлежке, увидел, казалось {197} бы, неожиданную устойчивость, определенность этого положения.

Станиславский экономит жесты, мизансцены, переходы своего героя. Это оправдано житейски. Сатин его — лентяй, бездельник, который ночью играет, а днем отсыпается. Но в то же время эта статичность позы (все время на нарах, все время либо лежа, либо лицом к лицу со зрителем) сосредоточивала внимание на раздумьях Сатина, втягивала зрителей в процесс мысли.

Очень интересно отношение к Сатину других персонажей: к нему тянутся, его уважают, его побаиваются. Вот Пепел, по его же просьбе, — бросил монету, но «Сатин — лентяй, даже не двинулся, — Актер сорвался с печи, чтоб поднимать…» Сатин треснул кулаком по столу — все испуганно притихли. Он громко говорит, спящие просыпаются, ворчат, но протестовать не осмеливаются — боятся Сатина. Можно проследить отношение его к Настьке, к Актеру — отношение покровительственное и дружеское.

Сатин занимает на нарах лучшее место и остается на этом месте все время, хотя в четвертом акте режиссерского экземпляра очень подчеркиваются перемены, происшедшие в ночлежке: Клещ занял постель, на которой умерла его жена, появились новые постояльцы, Переписчика перевели в худший угол, потому что он запил, пропил пиджак и теперь сидит в одной рубахе, как Меланхолик первого акта. А рядом «явилось новое лицо — тоже какой-то интеллигент. Он всю ночь сидит за работой — пишет. Нетрудно догадаться, что было бы с ним в шестом акте, если бы автор написал два лишних акта».

Эти неизбежные падения слабых, стремящихся выбраться со дна, подчеркивают неизменность, устойчивость Сатина. Место его на нарах постоянно; «его никто не посмеет тронуть», — замечает Станиславский. Он вовсе не мечтает о своем деле, о том, чтобы войти в прежнюю жизнь, вернуться к «порядочным людям». В достоверно-бытовых очертаниях режиссерского экземпляра намечалась та тема «свободы во что бы то ни стало», которую потом Станиславский определял как основу образа.

Причем еще в самых ранних поисках, в нащупывании новых приемов, нового ритма у исполнителя возникал неожиданно мотив, сближавший его с горьковским мировоззрением и с горьковской стилистикой.

{198} Примечание к концу первого акта, где Сатин так достоверно, правдиво одевается в свои лохмотья, чтобы выйти на улицу, Станиславский кончает неожиданной вроде бы фразой: «Платье носит, как дон Цезарь».

В «Ежегоднике МХТ», в редакционном примечании к режиссерскому плану говорится: «Романтический мотив в его “испанском” оформлении весьма привлекал Горького, и, как известно, ему хотелось, чтобы Сатин на сцене чем-либо был похож на дона Сезара…

Станиславский отнесся довольно прохладно к этой идее Горького. Это смущение отразилось в данной краткой, отписочной, неуверенной формулировке: “Платье носит, как дон Цезарь”, — по-видимому, Станиславский еще не знал, во всяком случае, в период работы над планировкой, как реально сценически и субъективно психологически придать Сатину “испанскую” осанку, окраску…»[[207]](#endnote-208).

Думается, что на этом стоит остановиться подробнее.

О том, что мотив этот не случаен в роли, свидетельствуют другие заметки того же режиссерского экземпляра. Во втором акте Сатин также «уходит, надев куртку и шапку по-испански живописно». А в финале сцены, когда все примолкли перед умирающей Анной, возвращаются в ночлежку пьяные Сатин и Актер, они «идут под ручку, шатаясь и изображая испанцев», Актер «представляет высокую трагедию».

Так что режиссерская ремарка о «доне Цезаре» свидетельствует вовсе не о формальном выполнении желания Горького — чтобы босяк был похожим на «испанца». И сама горьковская параллель с «доном Цезарем», и отношение к этой теме Станиславского, как и настойчивое введение ее в сценический образ, не случайны. А литературно-эстетические ассоциации соединяют эту новую истинно горьковскую тему с мировой литературой, сближая романтизм девятнадцатого века с нарождающимся романтическим искусством социалистической революции.

Как известно, «дон Цезарь» — герой популярнейшей мелодрамы Дюменуа и Деннери «Дон Сезар де Базан», обошедшей в XIX веке сцены всего мира, в том числе и России. Пьеса рассказывала о приключениях бедного и благородного идальго, всегда готового вступиться за обиженного, помочь бедняку, защитить невинность. Образ мелодрамы продолжил Виктор Гюго, введя в «Рюи {199} Блаза» (1836) в качестве одного из центральных лиц того же Сезара, который:

Как Иов нищ, а горд, как герцог де Браганца!
Он шпагу длинную волочит за собой,
Свирепо сжав эфес, как бы готовясь в бой!
Лохмотья жалкие он носит величаво,
Как будто грандом быть вполне имеет право,
И гордо напоказ он выставил притом
Свой плащ оборванный, свои чулки винтом!

Как образ ростановского Сирано де Бержерака, этот герой волновал Горького вызовом миру добропорядочных накопителей и торговцев, «солнцем в крови» и щедрой беспечностью. В первом горьковском спектакле Художественного театра из мещанской комнаты с венскими стульями и фикусами Поля уходила в театр со словами: «А мне нравится в театре… ужасно. Вот, например, дон Сезар де Базан, испанский дворянин… удивительно хорошо! Настоящий герой…»

Слова Поли звучали вызовом мещанству. Таким же вызовом собственничеству, расчету и наживе были горьковские босяки: похожий на хищную птицу Челкаш, наивный богатырь-бессребреник Коновалов и больше всего — Сатин, который вышел из «верхнего мира», навеки сохранил повадки и речь его, но не хочет в него возвращаться, предпочитая ночлежку и волю. Больше бывшему интеллигенту ничего не нужно. Как не было нужно «дону Цезарю». Как не нужно его литературному предтече, герою испанского плутовского романа XVII – XVIII веков, который нищим бродит по большим дорогам, обманывает обманщиков, дурачит простаков, носит чужие обноски, поет, острословит, радуется жизни больше, чем сеньоры, соблюдающие правила, обычаи и приличия, свято блюдущие честь и гордость. Этот мотив внутренней свободы «испанского дворянина» как раз удивительно перекликается с образом Сатина, с сущностью этой роли, определенной Станиславским как «Свобода во что бы то ни стало!»

Причем «дон Цезарь» — не житель деревни, но обитатель города, его порождение; этот мотив обездоленности, бедности, рожденной городом, раскрытый в литературе XIX века Диккенсом и Золя, интерпретировался Горьким и подхватывался Художественным театром гораздо сильнее, чем литературные мотивы, казалось бы, непосредственно предшествующие «На дне».

{200} Ни «Парижские тайны» Эжена Сю, ни «Нищета» Луизы Мишель, ни русские «Петербургские трущобы» не могут считаться предшественниками темы «дна», как решалась она Горьким и Художественным театром. Даже лучшее бесспорно произведение мировой литературы XIX века, посвященное «дну», — «Отверженные» Виктора Гюго — произведение другого литературного ряда, чем пьеса Горького и спектакль МХТ. Позднейшее искусство уходит от того абстрактного гуманизма, которым проникнут роман Гюго. Натуралистическое искусство тяготеет к правде очерка, к правде быта, но чем подробнее изображается быт, тем более экзотичным он кажется.

Горький уходит от натурализма — и театр и Станиславский в роли Сатина при всем внешнем внимании к быту «дна» передают это. Сравним авторское отношение писателей к своим героям, и мы поймем отличие романтической идеализации Гюго от мужественного бесстрашия Горького, который видит живое, грядущее начало не в литературно-идеализированных Вальжане и Фантине, но в реальных людях городского дна.

Вслед за Горьким театр не прикрашивает, не скрывает ничего в своих героях, но реальность эта уже не имеет ничего общего с натурализмом «Власти тьмы». В «На дне» при всей густоте и реальности красок они распределены расчетливо, мастерски: в спектакле больше рембрандтовской полутьмы, которая еще отчетливее очерчивает лица, чем подробностей, мелочей ночлежной жизни, пронизывающих режиссерский экземпляр. В горьковской экзотике «дна» театр видит общечеловеческое, подчиняет частное общему, главнейшему.

Самое понятие человеческого Станиславский раскрывал в своем Сатине на редкость широко и в то же время точно, не расплывчато. Бесстрашно, без смакования пороков и страданий, без жаления трущобного человека, без снисхождения к нему.

Театр сумел убрать те изобильные, самостоятельные подробности, которыми перенасытил Станиславский свой режиссерский экземпляр. «Многолюдство» ночлежки вовсе не было таким вызывающим, как в первоначальном его видении. Главными были именно человеческие лица, отчетливо выступавшие в полутьме подвала. Одним из главных оказался Станиславский — Сатин, наиболее отчетливо выразивший горьковскую тему и горьковский стиль в своем понимании и воплощении образа.

{201} Полную жизненную достоверность роли, найденную им еще в режиссерском экземпляре, Станиславский слил со струей романтической, с «нуждой в героическом», с общественным, открытым волнением, публицистическим пафосом.

Целиком войдя в образ «кабацкого оратора», актер в то же время в спектакле как бы позволял себе говорить от своего лица, обращая слова Сатина сидящим в зале. Вообще все найденное в режиссерском экземпляре он сохранил, но укрупнил, органично соединил с «тоном докладчика». «Зерно» роли сливалось со сверхзадачей всего спектакля — с темой «свободы во что бы то ни стало», пронизывающей спектакль о людях, сохранивших в себе человеческое в нечеловеческих условиях. И труднейший монолог о человеке, для которого существует мир, оказался естественным в устах Сатина — «оратора», первого лица в ночлежке, хранителя ее вольности и свободы.

В применении к новому автору Станиславский находит новые средства выражения; основа — искренность переживания, метод перевоплощения в образ — остается неизменной, но принцип переживания становится более гибким и широким. Оказывается, «переживание» может включить в себя и «докладчика» и «чтение роли»; то же «переживание», оказывается, не может быть единым для всех авторов, даже в пределах одной эпохи и одного — последовательно реального — метода изображения.

Горький говорил, что на первом спектакле «На дне» он «увидел и понял удивляющий прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изображать типы Чехова и Ибсена. Какое-то отрешение от самих себя»[[208]](#endnote-209).

«Отрешение от самих себя» было одновременно продолжением самих себя. Горьковский широкий, могучий, бесстрашный реализм «На дне» был продолжением чеховского тончайшего психологического реализма. Это было одно время. Это была единая жизнь. Но совершенно разные слои, круги жизни. И главное — разное отношение к ней разных художников.

Слившись с Чеховым, театр в трех его спектаклях совершенно выразил себя, свой круг людей, свои мечты, надежды, тревоги. В «На дне» знакомый слой интеллигенции сменился иным слоем, нарисованным так, как еще не рисовался он в мировом искусстве.

«Бесстрашие перед жизнью» было здесь полным. Спускаясь на дно, театр набрал новую высоту.

{202} И бесстрашие это выражалось не в выборе объекта изображения, но в том, что человеку дна, босяку актер не просто сочувствовал, не снисходил до него, не призывал милость к падшему, но исследовал его «жизнь человеческого духа», раскрывал мотивы, возвышающие нищего Сатина над людьми высоких общественных слоев.

Потерявши все, Сатин приобрел абсолютное бесстрашие, избавился от обычаев века, условностей века. Человек, выпрашивающий гроши на пропитание, живет жизнью не менее полной, чем «верхние». И он требует от верхних не жалости, не помощи, не жилья, не еды — но «свободы во что бы то ни стало». Это само по себе потрясало в 1902 году. В этом ощущался тот «призыв к восстанию», который вкладывал Горький в уста не революционера, не подвижника, но босяка Сатина. Монолог о Человеке, имя которого звучит гордо, произносил бывший каторжник, пропойца и шулер. Ни автор, ни актер не приукрашивали его. Он ходил не в романтическом рубище, но в реальнейших чужих обносках. Он пил, был достаточно циничен, лениво просил пятачок у вора, и даже фразу «Когда труд — удовольствие, жизнь — хороша» снижал своим «Я, может быть, буду работать». Это «может быть» превращало блестящий афоризм в необязательность, но оно не воспринималось, как бы вычеркивалось слушателем, воспринимающим главное: «когда труд — удовольствие…»

Но, опустившийся, он сохранил ясный взгляд на жизнь, в которой все так тревожно и несправедливо; он требует прихода разума, который очистил бы мир и привел хаос к гармонии. Апелляция к Всевышнему сменяется апелляцией к самому человеку.

Неблагополучие, неправильность, тревога жизни интеллигенции сливаются в роли Сатина с тревогой, несправедливостью жизни низших слоев. Во «Власти тьмы» театр обращал внимание на тьму физическую, на грязь реальную — в «На дне» реальность не ушла, но определилась главным, тревогой за Человека и верой в него.

Сатин Станиславского был не столько отверженным, сколько отвергнувшим. Не несчастным, не униженным. В своей жизни он сохраняет достоинство и справедливость; Станиславский все время подчеркивает: Сатин — «староста», вожак ночлежки.

Можно было бы сыграть «На дне» и пародией на жизнь высших классов — дескать, и тут и там одно: есть {203} и свои аристократы, и трудящийся элемент, одинаково ссорятся из-за женщины, одинаково умирают… Станиславский вслед за Горьким увидел в жизни дна не пародию, но песню, такую же мощную, как стройная песня финала: «Солнце всходит и заходит…» — прекрасный хор с пронзительными, тоскующими дискантами, с рокочущими басами, — «им не нужно ваше сочувствие»…

Понятие «свободы» в его речах было достаточно абстрактным. Сатин вовсе не излагает подробно, что он понимает под «свободой», но требует ее для Человека. Требует освобождения от несправедливости, от бремени подневольного труда (хотя мотив «может быть, буду работать» остается в силе для самого Сатина), от гнета установленного порядка жизни, от «религии рабов и хозяев», а заодно — от самого деления на рабов и хозяев. Эти черты характера Сатина — Станиславского особенно запомнились критику Л. Гуревич:

«В роли Сатина нет действенной фабулы, внешнего движения, но в исполнении Станиславского это ярко очерченный характер. Среди бредового томления ночлежки его высокая, крепкая, худощавая фигура дышит неизжитой энергией. У него широкая улыбка, приоткрывающая белые зубы, широкий жест, и мы верим, что когда-то он был весельчак, плясун…

Умные глаза его и сквозь хмель выдают вновь и вновь загорающуюся внутреннюю жизнь, и хоть забылись книги, которые он когда-то жадно читал, и сохранились от них в памяти лишь “непонятные, редкие слова”, далекие от будничных разговоров, эта неиссякающая в нем внутренняя жизнь связана с самыми большими, важными для человечества вопросами… Неподдельным вдохновением зазвучала речь его о величии человека, требовательный призыв уважать его человеческое достоинство; и вся его мужественная фигура, в стоптанных башмаках и дырявой одежде, предстала перед нами в ореоле такой романтической поэзии, что минутами в полутьме ночлежки изодранная до лохмотьев шапка на его голове начинала казаться возбужденному воображению украшающим ее вакхическим венком…»[[209]](#endnote-210).

Далеко не все критики восприняли исполнение Станиславского так, как Гуревич. И не все, как мы видим, приняли этот «вакхический венок» на голове беспаспортного босяка. Воспитанные на реальном, «щепкинском», бытовом реализме Малого театра, только что взявшие на {204} вооружение средства чеховского театра, — критики судили Станиславского за «неслиянность» с образом с позиций именно этих, чеховских.

Поиски Станиславского в «На дне» открывают новые возможности реалистического театра — театра, где очень важен принцип «актера-докладчика», актера, сознательно ставшего «докладчиком», не потому, что он не может перевоплотиться, а потому, что он хочет нести авторскую и свою мысль прямо в зрительный зал, как бы выходя из реальных форм образа.

Это искусство было намечено Художественным театром в 1902 году в том «отрешении от самих себя», к которому так неожиданно и так закономерно пришли чеховские актеры в горьковских ролях. В «На дне» Станиславский еще неведомо для себя поднимался на новую ступень, включая в «искусство переживания» элементы публицистики, открытый пафос, даже выход из образа (при всех реальных оправданиях, которые находили ему сам Горький и исполнитель). Это качество ощущал и старался раскрыть Станиславский, завещав продолжение его будущему. В этой роли Станиславский подошел вплотную к сложнейшим проблемам образа и отношения к нему, соотношения реализма и романтизма, бытовых границ роли и выхода исполнителя из них. Поэтому Сатин оказался важнейшей ролью для актера Станиславского. Ролью, которую он пронес через четверть века, через революцию, предчувствием которой пронизан горьковский образ.

После Сатина Станиславский сыграл главную роль в пьесе Ибсена «Столпы общества». Профессионально уверенно, строго придерживаясь принципов психологического театра, сыграл честолюбивого, умного дельца, цель жизни которого — карьера.

Критики говорили о мастерстве исполнения, подчеркивая, что Станиславскому удается не только история возвышения консула Берника, но и трудная сцена покаяния в содеянных грехах[[210]](#endnote-211).

Но эта роль ничего нового Станиславскому не дает. Его волнует следующая работа. В ней актер возвращается к тому, над чем бился он в «Отелло», в «Уриэле Акосте», — к классической трагедии, к проблеме реалистического решения образа, который литературная и сценическая традиция признали образом романтико-героическим.

## **{205}** Марк Юний Брут

Немировича-Данченко, мечтавшего поставить «Юлия Цезаря» в Художественном театре, смущало больше всего то, что в театре не было исполнителя на роль Брута: «Мне ужасно хочется “Юлия Цезаря”… Но Брута нет. Алексееву не хочется ни играть Брута, ни заниматься пьесой»[[211]](#endnote-212).

В конце концов «Алексеев» играет эту роль, казалось бы, ему предназначенную.

Казалось, образ чистого сердцем, честного мыслями человека, который вступил в борьбу с косностью и равнодушием современной ему жизни и погиб в этой борьбе, продолжает его образы Отелло и Акосты, смыкается с чеховско-ибсеновскими ролями, развивает постоянную, главную тему Станиславского — тему «доверчивого человека».

Режиссер Немирович-Данченко писал о своем ощущении роли: «Брут может быть обаятелен, но он весь — в личных качествах актера. Если актер носит в себе душевную мягкость и чистоту, деликатность, тонкость чувств человека — головой выше своей эпохи, — то роль будет чудесная»[[212]](#endnote-213).

Все эти качества были у Станиславского в полной мере. Но исполнение его было почти единодушно оценено критикой как неудача[[213]](#endnote-214) и сам он тяготился каждым выходом на сцену, не ощущал в Бруте той легкости, естественности перевоплощения, той свободы и органичности сценического самочувствия, которое появлялось у него в любимых ролях.

Почему же так могло случиться с ролью, словно бы созданной для Станиславского, который находился тогда, как принято говорить, в расцвете сил и таланта?

Ведь, казалось бы, он должен был сам идти навстречу этому образу, так как в нем скрещивались все поиски Станиславского, раздумья его давних лет и эксперименты 900‑х годов.

Ведь самый метод его подхода к роли — метод изображения классического, исторического персонажа как живого человека, наделенного реальнейшими чувствами и мыслями, — продолжал его поиски в сфере «искусства перевоплощения».

Ведь самая концепция спектакля Немировича-Данченко совершенно принималась Станиславским. Эта концепция {206} продолжала решение «Царя Федора» и «Смерти Грозного». Главным для театра был не Брут, не Цезарь, но сама народная жизнь, ее исторический момент, который надолго определил развитие человечества и остался навечно в искусстве как пример и предостережение далеким потомкам: «Бойся мартовских ид!» — «И ты, Брут!» — повторял каждый гимназист, читавший по-латыни описание Цезарева убийства.

Станиславский шел за режиссером Немировичем-Данченко. Станиславский вполне разделял позицию режиссера по отношению к образу. Исследователи спектакля Б. Ростоцкий и Н. Чушкин верно выделяют значение образа Брута в трагедии: «Не только у Шекспира, но и во всей мировой художественной традиции воссоздания этого образа главной определяющей чертой является тираноборчество Брута. Поэтому отношение к образу этого республиканского героя всегда определялось идейно-политической позицией, которую занимал тот или иной художник. Как правило, образ Брута или возносился на пьедестал высшей революционной доблести, или, напротив, трактовался как образ самого страшного преступника и убийцы»[[214]](#endnote-215).

Художественный театр ставил политическую трагедию во всей сложности и богатстве ее мотивов; театр решал образ Брута как образ политический, образ исторический, применяя к нему свой метод, выработанный на драматургии современности. Театр видел основу решения трагедии в самой реальности, в закономерностях законов жизни общества и в столкновении с этими законами реальных судеб людей.

В трактовке шекспировской пьесы Художественный театр был таким же новатором, как в истолковании Чехова. Прежние сценические прочтения «Цезаря» — европейские и отечественные — вводили народ на сцену постольку, поскольку он введен Шекспиром, и делали его комментатором главного события — убийства Цезаря, судьею, вернее, «роком» главного героя — Брута. Свежа в памяти москвичей была постановка «Юлия Цезаря» мейнингенской труппой, гастролировавшей в России в 80‑х годах. Уроки этого спектакля великолепно освоили будущие основатели Художественного театра и не чурались их.

Но в то же время само истолкование движения истории было в МХТ противоположным мейнингенцам.

{207} Внешне спектакль Художественного театра как бы продолжал тему «народного Рима», «воскрешения истории», заявленную немецкой труппой. Внутренне спектакль был полемичен по отношению к ним. Полемичен и в трактовке основной коллизии Брута — Цезаря; придворный театр герцога мейнингенского идеализировал Цезаря-монарха и осуждал республиканца Брута, посмевшего поднять руку на Цезаря. Тема рока, неотвратимости зловеще и постоянно звучала в последних сценах битв и смерти Брута.

Художественный театр сплел неразрывно обе темы — героев и народа, Брута и Рима. Человек как бы растворялся в народе; его судьба была одной из многих судеб, его драматическая коллизия не определяла историю, но определялась историей.

Гораздо более глубокое, чем у многих историков, понимание эпохи Немирович-Данченко гениально воплотил в общем решении своего спектакля.

«Рим упадка республики» сделался основой его; поездки в Италию привели не к археологической скрупулезности, но к тому ощущению полной реальности происходящего, которое захватывало и покоряло зрителей сразу, при открытии занавеса. Не «душа Брута», но душа Рима — многоликая, грозная. На сцене не Рим классицистских картин, где неторопливо беседуют сенаторы в белых тогах, но смешение, содом, где разноликие народы — египтяне, евреи, сирийцы, негры-рабы, свободные римские граждане, ремесленники, купцы, водоносы, носильщики — образуют громадный, кипящий, вечный город, прообраз всех городов современного мира. И голос прорицателя — «Бойся мартовских ид!» — звучал в спектакле не как возглас пророка, но как глухой голос народа, предчувствующего мятежи и смуты и готового к ним.

В то же время режиссер ощущал разомкнутость народа, равнодушие его к правительству и форме правления. «Душа Брута» не сливается с душою народа — патриархальная республика Брута изжила себя. Он — защитник свободы, идеальный гражданин, «честный человек» всегда и во всем — является защитником умирающего дела, одиноким борцом, обреченным историей, жизнью, а вовсе не своим поражением в словесном поединке с Антонием. Этот поединок и исход его определен ходом истории, он выражает этот ход, в свою очередь влияет на него. Антоний исторически оказывается более {208} прогрессивным. Он нужен времени; он не игнорирует народ, но ведет его за собою, не пытается сломать историческую ситуацию, создать новую, но умело для себя использует уже созданную.

В том-то и состоит трагедия Брута — Станиславского, что он ничего не хочет для себя, живет для Рима, но Рим для него — понятие абстрактно-прекрасное. Живого Рима он не видит и не понимает. Рим идет мимо него, не принимает его жертвы, приносит гибель Бруту — единственному чистому человеку, желающему народного блага. Цезаря можно убрать, а цезаризм неуязвим, потому что пришла его очередь в истории.

Но в 1903 году шекспировская тема неизбежно модернизировалась. При всем тщательнейшем бытовом историзме спектакля ни театр, ни зрители не задумывались над тем, что республика Брута — совсем не республика в представлении интеллигенции XX века. Для них-то важны были понятия «республики» и «монархии» в современном их смысле. И Брут был для них гораздо более «народным героем», более «республиканцем», чем был он им для Шекспира. Реальный исторический образ Брута, каким рисуют его Плутарх и Светоний, — достаточно идеализировался и самим Шекспиром. Ему вовсе не нужен был Брут — ростовщик, ссужающий деньги под проценты. Ему нужен был идеальный герой, человек — образец для XVI века. А театр XX века, принимая и продолжая эту шекспировскую тему, снова вернул шекспировского героя в Древний Рим, в то же время в самой исторической ситуации античности ощущая близость современной России.

Немирович-Данченко в 1902 году пишет о том, что в «идеальном» театре он потребовал бы постановки «Юлия Цезаря» рядом с пьесами Чехова, Горького, Ибсена. Примечательно, что только эта шекспировская пьеса поставлена им здесь рядом с именами современнейших драматургов; не потому ли, что в пьесе он видел те же проблемы, которые волновали двадцатый век? Проблема власти наследственной и узурпаторской, захвата власти и вырождения ее, тема республики и монархии, тема террора, убийства властителя, которая театром и зрителями неизбежно трактовалась современно, — могла быть поставлена только в этой, классической трагедии. Ведь сама ситуация убийства политического деятеля была острейшей в России, да и не только в России XX века[[215]](#endnote-216).

{209} В старой пьесе жило сегодняшнее — убийство монарха, борьба монархизма и республиканцев. И все симпатии гуманистического театра — на стороне убийцы Брута, а не монарха Цезаря (в противоположность мейнингенцам).

При том, что Качалов играет Цезаря великим человеком, Станиславский вовсе не ощущает гибель Брута как возмездие за убийство. Исполнитель передает историческую обреченность дела Брута, политическую, социальную неизбежность его гибели, определенной не призраком Цезаря, не богами, не роком, но реальнейшей жизнью народа и страны. В этом театр парадоксально смыкается с политикой социал-демократов, осуждавших индивидуальный террор. И также смыкается театр с социал-демократами в решении важнейшей темы детерминизма и свободы воли, личности человека.

Полемизируя с Н. К. Михайловским, Ленин говорил: «Идея детерминизма, устанавливая необходимость человеческих поступков, отвергая вздорную побасенку о свободе воли, нимало не уничтожает ни разума, ни совести человека, ни оценки его действий… Равным образом и идея исторической необходимости ничуть не подрывает роли личности в истории: история вся слагается именно из действий личностей, представляющих из себя несомненно деятелей»[[216]](#endnote-217). Эти слова с полным основанием можно вспомнить, анализируя спектакль Художественного театра. Это, конечно, не значит, что Станиславский в 1903 году читал Ленина. Это значит лишь, что в 1903 году театр стоит на позициях подлинного историзма.

Станиславский вовсе не осуждает Брута и самый факт пролития крови, убийства. Он сочувствует Бруту и разделяет его позицию. Брут для театра — «идеальный человек» не потому, что убил, и не потому, что содрогнулся от убийства, а потому, что общее дело для него выше дела личного. И театр не прикрашивает народа, не идеализирует его, не встает здесь на контрреволюционную точку зрения, которая также возможна в трактовке пьесы. Он не принижает народа, не издевается над ним, не показывает его скудомыслия. Он исследует прошлое объективно и глубоко, как историк, показывая, почему народ не захотел революции и свободы, дарованной Брутом.

Брут трактовался здесь как человек напрасного дела и неосуществленной надежды, «трагическая вина» которого {210} заключалась не в убийстве, а в напрасности этого убийства.

Станиславский в своем экземпляре роли, как обычно, подчеркивал «главные», ударные слова роли и штрихи, важные для него.

В этом экземпляре в начале работы он прежде всего отрицает выспреннюю героику, пафос роли, переводит ее в реально-бытовой, житейский план. Подчеркивая идейную ее основу: «Настолько к чести жаркая любовь в моей душе страх смерти превосходит», он в то же время замечает для себя — «глубоко, без пафоса»[[217]](#endnote-218).

Для Станиславского очень важно, что в Древнем Риме люди ходили с зонтиками, носили бакенбарды, рылись в книгах — жили так, как живут сегодня. Изучая позы и складки одежды римских статуй, он искал все время аналогий с современностью, неизменные черты быта, неотличимость древнего римлянина от человека XX века — это для него было гораздо важнее, чем различие. Он определяет естественность прогулки Брута в первом акте, когда тот идет привычно через толпу, встречается у книжной лавки с Кассием (вероятно, они виделись здесь и прежде, так как это место, где встречаются римские интеллигенты), «читает объявления, наклеенные на стену», и записку, кем-то в толпе ему подсунутую. Во второй сцене — «Сад Брута» — Станиславский подробнейше разрабатывает партитуру грозы — шумовую, световую; он слышит реальные звуки, прежде никогда не привлекавшие режиссеров «Цезаря»: плеск воды в фонтане, крики ночных птиц. Его Брут ведет себя прежде всего житейски-естественно: он то ложится на мраморный диван, пытаясь читать при свете луны, то, совершенно как Тузенбах и Вершинин во втором акте «Трех сестер», — вертит в руках забытые игрушки детей Он пьет из амфоры, умывает руки у фонтана. Станиславский подчеркивает заботливость, нежность Брута по отношению к жене — Брут окутывает Порцию плащом, провожает ее к дому.

Станиславский здесь целиком следует своему методу решения чеховских ролей. Легендарный герой Древнего Рима — такой же человек, как Астров. Не легенда, не романтика — обычная жизнь идет перед нами; обычная даже в свой высочайший исторический момент.

В то же время Станиславский видит образ более крупно и лаконично, чем домхатовских своих Отелло и {211} Уриэля. Быт, поток жизни необходим, но Станиславский в своей роли гораздо взыскательнее, чем прежде, отсеивает его, проявляя через него свою основную тему.

Прежде всего для Станиславского здесь важна устремленность Брута к своей цели. Монолог о долге, о Риме он произносит, стоя у балюстрады, глядя на спящий город внизу. Когда по одному, в темных плащах собираются заговорщики, он принимает клятву твердо, решительно: «по одному мне дайте руки». Станиславский подчеркивает решимость Брута в этой сцене.

Получив партитуру Станиславского, Немирович-Данченко написал ему о своей работе: «Все, что до сената, сделал очень тщательно и собираюсь многое насильно навязать исполнителям, — до того убежденно писал. Между прочим, и с ролью Брута… Знаю, как Вы туго принимаете то, что вам советуют, и предчувствую много затраты нервов и времени, но надеюсь добиться. Вообразите, я так втянулся в эту роль, что теперь она мне необыкновенно мила. Нахожу Брута удивительно симпатичным образом, знаю его тон, лицо, движения. Кажется, справился даже с монологами…

Весь тон и темп второго акта, в особенности у Брута, у меня совершенно иной, чем у вас. Все иное — и сцены Брута, и заговор, и Брут с Порцией и с Лигарием. И вот тут-то я и попрошу совсем, бесконтрольно, пойти за мной. Слишком много я подумал и поработал над этой сценой»[[218]](#endnote-219).

Разберемся же, в чем Немирович-Данченко видит это «совершенно иное» в Бруте, резкое отличие его от намеченного Станиславским. Это тем более интересно, что поначалу задачи режиссера, кажется, совершенно совпадают с задачами актера. Режиссер также прежде всего намечает «естественное» поведение Брута. Немирович-Данченко следит за естественностью такой драматургической формы, как монолог: Брут произносит его, словно обращаясь к собеседнику, споря с отсутствующим Цезарем.

Сравнительно со Станиславским режиссер явно усиливает здесь две темы — тему необходимости политического убийства Цезаря и тему метаний, терзаний Брута, нравственное его смятение. Брут здесь «нервен», он лихорадочно вздрагивает, тяжело дышит, стонет.

Подробнее, чем у Станиславского, разработаны и роли других заговорщиков. Для Немировича-Данченко, здесь {212} Брут убеждает других, равнозначных; в его Бруте меньше открытого героизма, меньше «вождя», но больше убеждения, раздумья, размышления.

В сцене Брута с Порцией Немирович-Данченко видит не только ласковость, нежность. Очень важна для него предварительная разработка роли в режиссерском экземпляре:

«Прежде чем Порция назвала имя мужа, происходит следующая сцена, дающая тон всему остальному.

Брут, выйдя довольно быстро из аллеи, останавливается. Он весь охвачен окончательным, бесповоротным движением своей судьбы. Он смотрит вперед огневыми глазами, точно разглядывая развернувшуюся перед ним картину завтрашнего кровавого происшествия, левую руку он вскидывает повыше лба, почти сжимая темя, и в то же время издает какие-то звуки, вроде “Мг! Да… Так…”, хотя разобрать именно этих слов нельзя…

В глазах Порции он имеет вид потерявшего рассудок. Она с ужасом начинает вглядываться в него, делает несколько шагов, но не может долго выносить это зрелище, спускается на одну ступень, протягивает по направлению к мужу руки и, наконец, со страшным испугом, стараясь не крикнуть, произносит его имя».

Тон сцены не нежно-лирический, но лихорадочный, такова же и тональность поведения Порции — она нервна, боится за мужа, а он лжет ей, и она чувствует эту ложь, боится за него и боится его.

Позднее Немирович-Данченко писал в своей книге «Из прошлого» о разрыве между замыслом Станиславского и восприятием зрителей: «Он задумал образ “последнего римлянина” ярким, жгучим, революционным, а публика хотела видеть в Бруте один из “нежных”, колеблющихся образов Шекспира»[[219]](#endnote-220).

Действительно, режиссерский экземпляр Станиславского показывает, что он больше героизировал своего Брута, делал его истинно «революционным», но изменил его в сторону «колеблющегося» под сильным и последовательным воздействием Немировича-Данченко.

Во втором акте Немирович-Данченко действительно почти опровергает первоначальное видение Станиславского, насыщая роль гораздо большей тревогой и раздумьями — быть или не быть убийству Цезаря, — раздумьями, которых не ощущал Станиславский у своего Брута.

{213} Соблазнительно сделать из этого противопоставления тональности решения роли актером и режиссером вывод о противоположности их позиций, о внутреннем их споре.

Но это не будет правдой всего образа Брута — Станиславского. Не будет потому, что он принимал основную концепцию спектакля Немировича-Данченко, и потому, что видение образа режиссером и актером в конце концов слилось. В сценах, следующих за «садом», Немирович-Данченко видит Брута отнюдь не «нежным» и не «колеблющимся», но полным энергии, решимости и воли, каким видел его и Станиславский.

Режиссер и актер едины здесь в своем понимании «трагической вины» Брута. Для них обоих она противоположна той теме преступности убийства монарха, которая пронизывала спектакль мейнингенцев. Она вообще противоположна теме преступности пролития крови, неправомерности убийства, особенно убийства политического, которая волновала театр и решалась им в трагедиях русской истории, предшествующих «Цезарю» (тема гибели Шуйских в «Царе Федоре», вся тема Грозного в «Смерти Иоанна Грозного» и в последующем «Борисе Годунове»).

Театр гуманистичнейший, театр человечнейший, понимающий великую драгоценность каждой жизни, пронизавший этим ощущением массовые сцены своих исторических постановок, крошечные эпизодические роли чеховско-ибсеновских спектаклей, — в «Юлии Цезаре» не осуждает Брута. Тема спектакля и образа Брута гораздо сложнее, всеобъемлющее, чем осуждение пролития крови. Вина Брута — не убийство Цезаря, но напрасность этого убийства, непонимание направления, законов истории, которые он — один из первых людей Рима, вершащих судьбы народа, — должен понимать и прозревать.

Это Брут, а не театр сводит жизнь народа, историю к этическим понятиям. Цезарь — единовластен, несправедлив, значит, надо убрать Цезаря. Но, оказывается, и после убийства жизнь идет своим путем, а не логическим путем, о котором мечтает Брут. В действие втянуты судьбы многих людей, и все эти человеческие, личные судьбы, отношения, каждая по-своему, — имеют такое же право на внимание, на выявление, как и Брут.

Поэтому так блистательно решает Немирович-Данченко сцену убийства Цезаря и образ Брута в ней.

{214} Сцена в сенате решена грандиозно. Под сенью величавого, благословляющего жеста статуи Помпея, где в амфитеатре расположились десятки сенаторов в белых и пурпурных одеяниях, где у входов застыли центурионы, — все кажется олицетворением античного величия, незыблемости, мощи цезаризма как идеи и Юлия Цезаря как властителя империи. Немирович-Данченко все время прослеживает здесь главную линию — линию Брута, главы заговорщиков, которая не теряется во всем этом решении, соединившем мощь эпического искусства и отточенность искусства психологического.

Здесь возникает тема правительства, отчужденного уже от страны, цезаризма, который всосал в себя, подчинил себе всех этих дряхлых сенаторов и молодых энергичных «кандидатов».

При всей разнице индивидуальностей, богатстве и полноте человеческих характеристик, сенаторов объединяет страх и равнодушие — «моя хата с краю».

Им противоположны заговорщики. Прежде всего им противоположен Брут — Станиславский, потому что у других (Кассий, Каска) есть какие-то личные мотивы ненависти к Цезарю. Брут же — один — действует по соображениям чистейшим, идейно-нравственным.

Немирович-Данченко подчеркивает здесь «центральность» Брута. Он — глава заговора, он наблюдает за всеми, незаметно направляет движения других, следит за каждым жестом Цезаря. (Отметим, что именно в решении этого эпизода режиссер отходит от тех частных, правдиво-бытовых деталей, на которых строится спектакль вообще.)

И в то же время, когда заговорщик Метелл просит помиловать его брата и когда к нему присоединяется Брут:

Целую руку я твою, о Цезарь, —
Но не из лести — и прошу, чтоб брат его
Был возвращен из ссылки, —

Немирович-Данченко видит его словно умоляющим Цезаря отвести беду от самого себя.

Это снова вводит убийцу Брута в ряд «чистых» героев Станиславского — он чистосердечен и в заговоре, он любит Цезаря-человека и только рад возможности отвести убийство. Но тут же, когда Цезарь надменно обрывает просителей, когда Кассий нетерпеливо вскакивает с места, {215} Брут его «удерживает и усаживает»; а затем «встал и отступил, наблюдая, когда наступит момент».

Вождем, героем остается он во все время убийства. Немирович-Данченко строит мизансцену убийства сложно и реально. Не один Брут подходит к Цезарю, но группа заговорщиков окружает его, теснит, как зверя, бормочет просьбу о помиловании, держа в руках кинжалы («великолепная психология убийства крупного администратора» — бросает режиссер свою реплику к сцене, снова заставляя вспомнить убийства русских министров[[220]](#endnote-221)).

Императора ударяет кинжалом Каска, за ним наваливаются другие; в тишине слышно тяжелое дыхание убийц.

Знаменитая фраза: «И ты, Брут!» — еще драматизируется театром. Подчеркивая прежде любовь Брута к Цезарю, его восхищение гением, театр здесь не только делает Брута одним из убийц Цезаря. По режиссерскому экземпляру, Цезарь, защищая голову от удара, кидается к Бруту за помощью. Брут расчетливо наносит удар. Цезарь отступает и в полной тишине произносит: «И ты, Брут!..» Заговорщики снова поднимают кинжалы, добивают падающего.

Брут здесь — не просто убийца, один из многих, но человек, ударивший раненого, бросившегося к нему под защиту, убийца расчетливый, безжалостный и хладнокровный — самый хладнокровный и самый спокойный среди других, опьяненных кровью охотников, которые, затравив зверя, сами словно превращаются в зверей.

Сенаторы бегут, кто со стонами ужаса, кто молча, деловито, стараясь уйти подальше; секретарь хватает свои свитки и с ними кидается под защиту статуи волчицы; кто-то уткнулся в колонну, кто-то стоит на коленях. Сами заговорщики растерянны, один Брут остается и здесь вождем; он останавливает бегущих, он поднимает упавшего на колени Публия, провожает его до лестницы и снова возвращается. «Он полон мрачной энергии и необходимости вести Рим к главной его цели».

Монолог его над трупом Цезаря «оправдывается» режиссером, но оправдание это не снимает пафоса, одушевления монолога, а лишь подчеркивает его: Брут произносит монолог как молитву.

Фраза «Провозгласим мир, вольность и свободу!» заключает в себе «политическую программу» Брута и {216} уверенность его в том, что народ пойдет за ним, потому что Цезарь не дал народу ни мира, ни вольности, ни свободы.

Этой уверенностью определяется все поведение Брута в дальнейшем, определяется доверие и участие его к Антонию, который «подчиняется ему, как ребенок», в то же время уже «чуть-чуть даже играет этим». Режиссер здесь делает примечание: «Поистине мягкость и прямолинейная честность Брута загубили республиканское дело. Будь во главе его не только Кассий, но даже Требоний, Антония тут же прикончили бы… Потому-то я и называю смелость Антония гениальною, что она без особенного расчета побеждает, обезоруживает убийц, так, как бы была основана на самом глубоком изучении их психологии»[[221]](#endnote-222).

И тут же Немирович-Данченко показывает, что если бы даже заговорщики прикончили Антония, они не возродили бы республику. Потому что когда Брут и другие его сообщники, омочившие руки в крови Цезаря, идут к народу, потрясая окровавленными кинжалами, провозглашая мир, вольность и свободу, — «народ их встречает полным молчанием. А когда возгласы заговорщиков удаляются все дальше и дальше, слышен рокот народа, как бы направляемый вслед за убийцами». Это пушкинское молчание народа и является реальным роком, движущей силой трагедии в Художественном театре.

Режиссер точно обосновывает это молчание народа после убийства властителя. Обосновывает исторически, в то же время сближая убийство Цезаря с только что, в июне 1903 года, происшедшим убийством сербского короля Александра Обреновича: «Если бы во времена Цезаря существовали газеты с телеграфным агентством, то тот же Цинна послал бы всюду телеграмму: “Вчера в заседании сената, в курии Помпея убит Брутом диктатор Юлий Цезарь. Тирания пала. Народ провозглашает мир, вольность и свободу”. И только через неделю это убийство дало бы такую здоровенную отрыжку»[[222]](#endnote-223).

Немирович-Данченко и Станиславский глубоко современны в этой сцене.

Немирович-Данченко и Станиславский глубоко историчны в этой сцене. Они следуют Плутарху, подчеркнувшему ту же тему спасения Антония Брутом, верившим, что этот человек с добрыми задатками, честолюбивый и жадный до славы, после убийства Цезаря будет увлечен {217} их примером, их прекрасной целью и поможет отечеству вернуть утраченную свободу.

Немирович-Данченко и Станиславский глубоко театральны в этой сцене. Они усиливают мощь речи Брута: тот показывает народу окровавленный кинжал, бьет себя в грудь, привлекает народ, ведет его за собой.

Сценой народного бунта, крушением Брута, покинутого народом, заканчивает Немирович-Данченко свою режиссерскую разработку шекспировской трагедии.

Режиссерский план Станиславского[[223]](#endnote-224), разработка им этих сцен в общем плане, а также разработка своей роли не противоречат решению Немировича-Данченко. Его Брут так же спокоен в сенате, так же руководит убийством «спокойно, но твердо, с большой решимостью»; причем, прося помилованья Цимберу, он ловко проводит рукой по телу Цезаря, ощупывая, нет ли на том кольчуги. Он так же поражает Цезаря, который ищет у него защиты. Станиславский сильнее подчеркивает любовь Брута к Цезарю — когда заговорщики собираются уходить, Брут задерживается, так как он «засмотрелся на лицо Цезаря и любовно поправлял на нем плащ».

От последних сцен трагедии — сцен битвы при Филиппах — не сохранились режиссерские комментарии ни Станиславского, ни Немировича-Данченко. Мы можем судить о них лишь по воспоминаниям и фотографиям. Очень интересно, что иллюзорная реальность, археологическая точность воссоздания римской улицы, сената или форума уступает здесь место большему обобщению: скупые очертания шатров Антония и Брута, разделенных оврагом, спартанское ложе Брута, детали вооружения — и все.

Новое действие начинается в лагере близ Сард, у палатки Брута, где Брут ссорится и мирится с Кассием. Глубокой ночью, когда все спят, мальчик успокаивает Брута игрой на арфе. Мальчик засыпает, а Брут в белой тунике встает с ложа перед призраком Цезаря: «Зачем пришел сюда?» — с тоскою вопрошает его Брут и получает ответ:

Сказать, что ты меня
Увидишь при Филиппах!..

Брут будит людей, посылает их к Кассию с приказом о выступлении, и, «как обреченная уже жертва, он идет на место, избранное для боя, — к Филиппам».

{218} В трех сценах, на которые делилось пятое действие — «Филиппы», — тучи нависают над полем боя, проходят воины, готовые к бою, шум которого слышится вдали. И снова Станиславский, судя по описанию, подчеркивает здесь благородство и бесстрашие Брута, который по-прежнему уверен в своей честности. Когда Антоний — Вишневский говорит об изменниках, убивших Цезаря, Брут возражает: «изменников нет здесь», потому что ни себя, ни своих соратников не считает изменниками этот благородный человек.

«Убитый горем» при виде мертвого Кассия, Брут ищет смерти сам.

Бросаясь на меч, он последние свои слова обращает снова к Юлию Цезарю:

О Цезарь, успокойся: я тебя
Убил не так охотно, как себя…

И заключается спектакль речью Антония — нового цезаря, — над телом республиканца, который не смог победить цезаризма:

Из шайки их он был всех благородней:
Другие заговорщики свершили
Поступок свой над Цезарем великим
Из зависти к нему, а Брут пристал к ним,
Руководясь лишь честной, благородной
Любовью к благу общему. Прекрасна
Была жизнь Брута, и стихии в нем
Так съединились, что природа может,
Восстав, сказать пред целым миром: «Это был человек!..»

Режиссер и актер снова подчеркивают здесь не мистику, не тему рока, предопределение гибели Брута, но историческую неизбежность его поражения и свободный выбор Брута. Выбор им гибели, предпочтение смерти — позору.

В полном соответствии с этой задачей, с этой трактовкой трагедии видел своего Брута и Станиславский — видел совершенно реального «последнего римлянина», видел естественность его пластики, его внешность: «Г‑н Станиславский хорошо передает возможную наружность Брута, схожую с бюстом и монетами у Висконти: маленькая голова на большом теле и длинной шее, сосредоточенный взгляд и страшно упрямое выражение лица при кротком взгляде и мягком складе рта. Это — человек своей думы и своей воли»[[224]](#endnote-225).

{219} В решении героического образа средствами реалистического театра Станиславский абсолютно последователен. Но в самой этой последовательности разрастается противоречие, дававшее себя знать в прежних «героических ролях» Станиславского. Делая своих Отелло и Акосту «не-героями», возвращая их реальности жизни, сближая их с обыкновенными людьми и делая обыкновенными их чувства и страсти, Станиславский и в тех ролях ломал самый строй драматургии, был равнодушен к шекспировской образности, шекспировской стилистике, не мог найти диалектического соотношения его титанических характеров и своих, принадлежащих искусству XX века.

В образе Брута, сыгранного уже зрелым актером, это противоречие не разрешилось, но усилилось. Работая над «На дне», он с гениальной чуткостью ощутил отличие горьковского реализма от чеховского и старался воплотить его в спектакле.

В работе же над «Юлием Цезарем» вообще не возникает вопроса о стилистической природе пьесы, об особенностях шекспировской образности. Театр воскрешает картину истории Древнего Рима, раскрывающуюся в сюжете, данном Шекспиром. Театр во всем верен Риму. Но театр и не ставит перед собой вопроса о верности Шекспиру. И тогда шекспировский Брут-титан, Брут — человек огромной, всепоглощающей страсти, мстит театру. В этом — основное противоречие спектакля (преодоленное целиком лишь Качаловым и отчасти — Леонидовым, игравшим Кассия), обострившееся особенно у Станиславского. И этого противоречия актер не чувствовал и не старался его преодолеть. Его волновало другое: соответствие своей роли реальному театру, «образцам из жизни». Он хотел перевоплотиться в человека Древнего Рима, слиться с ним, «влезть в его шкуру».

Он восемьдесят четыре раза сыграл Брута. От спектакля к спектаклю, почти ненавидя роль, он упорно работал над нею, вживаясь в нее, уничтожая барьер между залом и собой, заставляя слушать своего Брута, думать о нем, видеть в нем сочетание историзма и современности.

Это он сумел сделать. Чем дальше идет спектакль, тем органичнее становится его образ «последнего римлянина», реального человека Древнего Рима[[225]](#endnote-226).

Роль совершенствовалась от спектакля к спектаклю; правда, приняли Станиславского безусловно в этой роли {220} только люди, «созвучные» ему по своим идейным устремлениям.

Известны два интереснейших письма Л. А. Сулержицкого, написанных им Станиславскому под впечатлением Брута — образа, который раскрывает сомнения и колебания современного человека, призванного к борьбе за правду. Сулержицкий видит Брута человеком, близким себе, и за это приближение к сегодняшнему, к XX веку, благодарит Станиславского[[226]](#endnote-227).

Так воспринимала его и Л. Гуревич[[227]](#endnote-228).

Так приняла его Ермолова, которая от Станиславского — Брута «была в восторге, горячо отстаивала его игру»[[228]](#endnote-229).

Критики премьеры отмечали несколько утяжеленную, нарочитую «естественность» исполнения Станиславского. Критики, писавшие о спектаклях позднейших, отмечают именно тонкость его исполнения, особенно выделяя истинно трагедийную сцену на форуме. О том, что речь над телом Цезаря «блестящий пункт», пишет Вл. Матов; «Брут священнодействует и строго придерживается приемов профессионального оратора, но сквозь официальную оболочку все время чувствуется спокойное торжество исполненного долга»[[229]](#endnote-230). О том же говорят другие: «Он дал подлинный образ благодушного, внешне спокойного, медленно, но верно накаляющегося римлянина… Брут Станиславского на форуме выше Антония — Вишневского. Он там так хорош, что, как говорится, “лезет из рамы”, а все остальное пропадает на фоне, как будто написанное жиденькой акварелью»[[230]](#endnote-231). Так росла на зрителе последняя шекспировская роль Станиславского. В отдельных сценах ее, как свидетельствуют современники, он достигал вершин трагизма — как в сцене речи на форуме, у тела Цезаря. И все же это не был шекспировский Брут, в котором античность преломлялась через XVI век.

Этого не ощущал в 1903 году Художественный театр. Он искал выразительности античных статуй, но не искал выразительности Ренессанса, слияния с авторской стилистикой. Найденное для Горького, не было еще найдено для Шекспира.

Трагедийный герой Шекспира еще ждал своего решения на сцене XX века. И Станиславский, завещавший эту проблему будущему, сам так и не смог решить ее до конца.

## **{221}** Последние

В одном и том же году Станиславский сыграл последние свои чеховские роли — Гаева в «Вишневом саде» и Шабельского в «Иванове». Первого — в январе 1904 года, когда театр чествовал Чехова в день его рождения; второго — в октябре 1904 года, в спектакле памяти Чехова, поставленном через пять месяцев после его смерти.

В октябре 1903 года, сообщая Чехову примерное, почти оправдавшееся в конце концов распределение ролей «Вишневого сада», Немирович-Данченко пишет, что, возможно, Константин Сергеевич будет играть Лопахина[[231]](#endnote-232). Со стороны, как режиссер, Станиславский многое понял и многое раскрыл в Лопахине. Человеческой же, актерской его сущности был гораздо ближе один из владельцев вишневого сада — Леонид Андреевич Гаев.

Роль давалась актеру легко, без напряжения; это было как бы возвращение к так удававшимся ему характерным ролям времен Общества искусства и литературы, но возвращение углубленное, соединившее острую характерность молодого Станиславского с лиризмом и раздумьями зрелого мастера.

Гаев Станиславского — не одинокая фигура литературы и театра 90 – 900‑х годов. Тема разорения родового гнезда традиционна в мировой и русской литературе. Таких помещиков вслед за Тургеневым живописали лучшие литераторы рубежа веков — Чехов, Бунин, и литераторы вполне средние — Боборыкин, Шеллер-Михайлов, Потапенко. Умирающий помещичий дом, разоряющиеся хозяева его — образ, преследовавший не одного Чехова. Это постоянная тема русской живописи 80 – 90‑х годов. Решение Станиславским своего Гаева близко картине Крамского «Старый дом», где бывший дворовый открыл дверь в зал и хозяин остановился на пороге, вглядываясь в запустение, в легкую пыль, пронизавшую воздух, в кресла, окутанные чехлами. Близко известной картине Максимова «Все в прошлом» — старая барыня дремлет на солнышке возле крестьянской избы, куда, разорившись, переехала она из дома с колоннами. Дом стоит рядом с избой — облупившийся, с заколоченными окнами, настоящий дом Гаевых, в котором остался забытый Фирс. Художники вовсе не собираются обличать господ, подчеркивать их лично отрицательные черты. Потрепанный жизнью интеллигент Крамского грустно оглядывает старый {222} зал, старуха у Максимова строга и покойна. Это не обличительно жанровые картины, это отходная старому дворянству, включающая в себя и лирику и грусть.

Алексей Толстой со своим «Заволжьем», с самарскими степняками, разоряющимися нелепо и трагически, придет в литературу позднее. «Вишневый сад» современен рассказам Бунина, где усадьбы переходят к пронырливым мещанам, а разорившиеся баре уезжают неведомо куда.

Новые хозяева — это Восмибратов Островского, вкрадчиво, постепенно разоряющий Гурмыжскую, отнимая ее леса и пашни. Это Колупаев и Разуваев Салтыкова-Щедрина, страшные в своей хищнической, молодой энергии, в своем невежестве и хамстве. Но Станиславский, продолжая в своем «усадебном» цикле ролей щедринскую тему, расходится с ним в самом выборе людей. У Щедрина «чумазые» не слишком отличаются от предшествовавших им помещиков, потому что пошехонские дворяне Затрапезные так же невежественны, грубы и самодовольны, как идущие им на смену. Раневские — Гаевы и у Чехова и у Станиславского сложнее, чем Затрапезные Салтыкова-Щедрина. Частная, человеческая их тема неожиданно лирична, она вызывает у зрителей раздумье, но никак не презрение и не равнодушие.

Художественный театр противопоставляет своего реального, живого Чехова — Чехову декадентскому, обреченному, Чехову — символу гибели, каким ощущают его в это время Мейерхольд или Мережковский. Так, для Мережковского «Три сестры» и «Вишневый сад» — современные вариации на тему рассказа-кошмара Достоевского, где человек подслушивает на кладбище разговор мертвецов, которые еще живут по инерции. Мережковскому кажется, что в «Трех сестрах», в «Вишневом саде» все действующие лица давно уже умерли, и то состояние, в котором они находятся, есть «жизнь, продолжающаяся только по инерции», промежуток между двумя смертями — «последнее милосердие». Они, впрочем, и сами подозревают, что их уже нет, что они умерли: «“Нас нет… мы не существуем, и только кажется, что мы существуем”. Они что-то говорят, что-то делают, но сами не знают что. Бродят, как полусонные, полумертвые… Иногда они как будто хотят “спохватиться”, опомниться, шепчут с тоскою: “Если бы знать, если бы знать”, но тотчас опять засыпают и бредят сквозь сон, сквозь смерть о {223} жизни, о счастии, о молодости, о журавлях, летящих в небе, неизвестно куда и зачем, о цветущем вишневом саде, о будущем рае земном: “Через двести-триста лет какая будет жизнь, какая жизнь!..” Но между двумя гимнами жизни раздается веселенькая “тара-ра-бумбия”, как тихий “бобок, бобок”, или тихий смех дьявола “умного и страшного духа небытия”. Дьявол может смеяться. “Мертвецы не воскреснут, мертвецы не слышат… кричи, реви… мертвецы не слышат”. И этим смехом кончается все»[[232]](#endnote-233).

Эта статья напечатана в номере «Весов», вышедшем с опозданием, так как «события в Москве 9 – 17 октября сделали невозможной правильную работу в редакциях журналов и типографиях»… В этом номере — ноябрьском номере 1905 года — Мережковский, ужасаясь, пророчествует приход «великого грядущего хама», черты которого он видит и в чеховском Лопахине и в ласковом горьковском Луке.

У Мережковского остро ощущение конца: «“Наступает тишина, и только слышится, как далеко в вишневом саду топором стучат по дереву”. Это последние слова, написанные Чеховым.

Они оказались пророчеством. Только что он умер — застучал топор. Уже секира при корени. Всякое дерево, не приносящее плода, срубают и бросают в огонь. Только что смолк последний звук свирели, певшей о конце, — начался конец»[[233]](#endnote-234).

Конец, безвозвратность Художественный театр ощущал и воплощал совершенно по-иному, реально-исторически.

Образцы всех ролей «Вишневого сада», в том числе и Гаева, снова брались из жизни, и образцы эти были неисчислимы. Рубеж XIX – XX веков видит множество таких разоряющихся бар, которые продают свои родовые имения удачливым фабрикантам и подрядчикам.

Легко, подробно определил Станиславский свою роль в режиссерской партитуре будущего спектакля, ощущая и преемственность «Вишневого сада» по отношению к предыдущим чеховским спектаклям и новое качество пьесы[[234]](#endnote-235).

Разорение, запустение, гибель — вот тональность, в которую окрашена для Станиславского тема старшего поколения в пьесе и в спектакле. В то же время Станиславский отлично чувствует, что «комедия» — не случайное {224} определение жанра, и что, как всегда в чеховских пьесах, темы отдельных персонажей сливаются с общим многослойным потоком жизни, где нет резких границ между трагедией и комедией. Режиссер подробно прослеживает несходство старшего и молодого поколения, особенно подчеркивая веселую неприкаянность Пети Трофимова и Ани Раневской, равнодушие их к гибели гнезда, где прошла жизнь Аниных предков. Гаев же — порождение этого гнезда, с которым он связан кровно и нежно.

Тема Раневской — Гаева неотрывна от старого дома и старого сада, от обветшания, настигающего, кажется, одновременно дом и его хозяев. Потрескивают полы, белеют чехлы на старой мебели, через все действия проходит неосуществленная в спектакле ремарка — «сыплется и падает штукатурка».

Типические жизненные черты были сконцентрированы художником в живом образе. Социальное он видел в неразрывной связи с человеческим.

Он исследовал один из современных типов, соединяя в себе те же черты социолога, историка и художника, которые жили в писателе Чехове. Черты художника XX века, еще не знающего, но предчувствующего исторические закономерности развития общества, проникающего в них своим талантом, трезвым и честным наблюдением современной жизни.

Жанровые черточки сплавились здесь в точнейший психологический портрет человека, которого зрители воспринимали, дивясь глубине проникновения актера в знакомый, надоевший житейский образ и целиком разделяя эту проникновенность.

Видя и передавая никчемность и пустомельство чеховского героя, актер не собирался «обличать» Гаева, подчеркивать внешне эти его черты. В то же время, видя и еще усиливая сравнительно с пьесой доброту, порядочность, деликатность старого барина, Станиславский нигде не впадал в сентиментальность, в жалостливость.

Станиславский появлялся на сцене в первом акте в той веренице приезжих и встречающих, которая шла через сцену, наполняя старую гостиную смехом, восклицаниями радости, — господин в прекрасно сшитом костюме, с белейшим платком в нагрудном кармане.

«Вот он стоит перед нами, Леонид Гаев, крупная породистая фигура, одутловатое лицо с рыжеватыми, уже значительно поседевшими волосами; отеки под глазами, {225} клочки волос на подбородке, а рот сложен, как у человека, вечно сосущего леденцы. Он ведь и сам скажет потом о себе с широкой усмешкой, от которой морщится все его лицо: “Говорят, что я все свое состоянье проел на леденцах”. Эта усмешка над самим собой не раз показывается у него на лице, а глаза у него грустные, умные и растерянные. Правая рука его приподнята, и кисть бессильно повисла вниз, как перешибленная лапа у собаки, — бессильная, никогда не знавшая работы рука, оживающая только тогда, когда он прицеливается воображаемым бильярдным шаром в лузу, как бы продолжая ту превратившуюся у него в страсть игру, которая заполняет пустоту его жизни и отвлекает от всех тревог и болей, как водка пьяницу… По лицу его, в исполнении Станиславского, видно, что в молодости он знал и не такую игру; многое знал, жил, как и сестра, широко и безудержно…»[[235]](#endnote-236).

Станиславский любит своего героя.

Никчемность, ненужность он сочетает не со злобой, не с глупостью даже (а Гаева легко можно сыграть и глупым), но с мягкостью, воспитанностью, щедростью, деликатностью.

Еще в режиссерском экземпляре он подчеркивал, что Гаев «нежно ведет сестру», что он бесконечно предупредителен с племянницей («при входе ее — вскакивает с дивана, подтягивается»); рад ее ласке, а когда она недовольна его словами — Гаев «становится жалким, как провинившийся ребенок… Ее рукой закрывает себе лицо».

Нелепо упуская свое имение, Гаев кровно с ним связан.

Правда, глубины этой связи Станиславский не преувеличивает, с его Гаева «настроения спадают быстро, как с его сестры». Во время диалога:

Гаев. А без тебя тут няня умерла.

Раневская. Да, царство небесное. Мне писали.

Гаев. И Анастасий умер. Петрушка косой от меня ушел и теперь в городе у пристава живет.

сестра пьет кофе, брат сосет леденцы. Он не беспокоит себя смертью няни. И все же разговор этот трогает своей, пусть легкой, но искренней человечностью, особенно рядом с репликой лакея Яши, вернувшегося из Парижа:

Варя. Твоя мать пришла из деревни, со вчерашнего дня сидит в людской, хочет повидаться.

Яша. Очень нужно. Могла бы и завтра прийти.

{226} Лакей и барин, взаимоотношения барина со своим камердинером — постоянная и естественная тема всей русской литературы, пришедшая туда из литературы мировой и приобретшая в России свои, значительные и конкретные очертания[[236]](#endnote-237).

В конце 70‑х годов была написана, а в 80 – 90‑х годах часто появлялась в репертуаре и столичных и провинциальных театров пьеса А. Пальма «Старый барин». Василий Самойлов, Ленский, Горев играли в ней Льва Сергеевича Опольева, чье социальное положение, биография, облик определялись названием пьесы.

Праздный, милый, молодящийся, пересыпающий отличную русскую речь отличной французской речью, недавно вернувшийся из Европы, где «воняет колбасой, кониной и петролем», он как бы писан с того же человека, что и Гаев, только не чеховским пером, а пером бойкого, среднего литератора. И ситуация пьесы — это ситуация разорения, беспечного транжирства, долговых обязательств, постепенного разорения старого барина. Возможно, пьесу эту видел Чехов. Возможно даже, что в «Вишневом саде» прямо используется и как бы пародируется, оспаривается ситуация пьесы Пальма, где старый барин неразлучен с лакеем Яковом и нежно вспоминает вместе с ним Париж[[237]](#endnote-238).

Точно написанный Пальмом характер старого барина в то же время раскрывался в банальной драматической ситуации: Опольев оказывается благодетелем семьи бедных трудолюбцев и помогает им открыть типографию.

Ситуация, в которой раскрывался Чеховым характер Гаева, была типической в жизни, новой в драматургии, страшной в своей безжалостности, в неотвратимости распада, которого не ощущают сами хозяева вишневого сада.

В тему эту входят взаимоотношения барина со слугой, которого он терпеть не может, но избавиться от которого тоже не может из-за своего слабоволия и его жизненной цепкости, наглости.

Здесь как бы меняются роли: властвует уже не барин, а мерзавец-слуга, который делает то, что он хочет. Делает противное барину — его тень, его двойник, его пародия, «мелкий бес», лишенный малейших черт культуры, духовности.

Эту неразрывность Гаева и Яши подчеркивал исполнитель роли лакея, Н. Г. Александров — с его выхоленностью, {227} нагло-спокойной рожей, брюшком — и несомненной, хотя и утрированной элегантностью парижских жилетов и шляп. Ее же ощущал постоянно, ее разрабатывал в целые интермедии Станиславский. В первом акте барин, сидя в бабушкином кресле, набивает трубку, Яша подносит ему спичку, Гаев ее отталкивает, тогда лакей тушит спичку, бросает на пол (у Чехова здесь — только знаменитая реплика Гаева: «Отойди, любезный, от тебя курицей пахнет»); во втором акте он сердито произносит: «Вертишься тут перед глазами», — когда Яша, подойдя сзади, пугает Гаева.

Они все время противопоставлены — воспитанность, тонкость чувств одного и хамство, грубость, практичность другого. Одно — порождение другого, возмездие ему. Яше принадлежит будущее. Яша — страшнее Гаева[[238]](#endnote-239).

Преуспевающие, к которым принадлежит Яша, живут только сегодняшним, наживой, круговоротом полезных себе дел. Чувства прошлого, связи с историей России и с сегодняшней Россией они лишены начисто. О хозяевах вишневого сада этого никак нельзя сказать; Гаев полон сознания — пусть нелепого — своей ответственности перед Россией, живет воспоминаниями о восьмидесятых годах. Л. Гуревич в своем описании Гаева — Станиславского говорит не только о его беспомощности, благородстве и щедрости, но даже об уме. У Чехова он иногда может бросить поразительную по точности реплику: «Если против какой-нибудь болезни предлагается очень много средств, то это значит, что болезнь неизлечима», — внезапно прерывает он Лопахина в первом акте. Но то, что у Чехова идет мимоходом, очень подчеркивается Станиславским. В его Гаеве нет самоуверенности, постоянной важности, свойственной обычно дуракам. Он может («сидя на детском столике», — подчеркивает Станиславский в режиссерском экземпляре) говорить: «… кажется, можно будет устроить заем под векселя, чтобы заплатить проценты в банк», — говорить «так уверенно и деловито, что можно подумать, что он действительно годится в директора банка».

Он может обратиться к «глубокоуважаемому шкафу» с прочувствованной нелепой речью, воздев к шкафу руку красивым ораторским жестом (а Яша, убирающий вещи, с презрением смотрит на старого болтуна), может вдруг произнести убежденный монолог старого либерала: «Я человек восьмидесятых годов… За убеждения мне доставалось {228} немало в жизни! Недаром меня мужик любит. Мужика надо знать!»

Но тут же обязательно Гаев «очнулся. Пауза. Застыдился. Опять ребенок и грустные нотки. Племянницам стыдно… Опять — бильярдные движения. Поцеловал Аню и быстро уходит. Фирс семенит за ним».

Тянущееся за ним фразерство («мужика надо знать») — не столько даже его личная, сколько общая фраза времени, словесный штамп.

Эта чеховская «грустная нотка» все время ощущается Станиславским еще в работе над режиссерским экземпляром.

«Неисчерпаемость красок», которую отмечали в этой роли критики и историки (Л. Гуревич, Н. Эфрос), проявлялась у Станиславского в тончайших, быстрых, но всегда естественных переходах. От грустного к смешному, от лирических воспоминаний к иронии над самим собой. Жесты «запойного» бильярдиста, который бормочет все время — «режу в среднюю», «дуплет в середину», и показывает, как он это делает, были примечательнейшим средством характеристики героя у Станиславского.

Причем у него, как у Чехова, эти вроде бы действенные и в то же время пустые «бильярдные» реплики возникают, когда Гаев понимает, что сказал глупость; именно после речи, обращенной к шкафу, он у Чехова «немного сконфуженный» произносит свое «режу в среднюю». У Станиславского здесь «слышится грустная нотка — скорбь о том, что он пустой и неисправимый человек. Он положил левую руку на сундук, а правой целится и размахивает, как при игре в бильярд, предварительно почесав элегантно затылок».

Когда Гаев — Станиславский вводит сестру в гостиную, у него «тросточка в руке. Он действует ею, как кием. Идет, обняв сестру и пользуясь ее рукой, чтобы положить на нее тонкий конец кия (то есть тросточки). Так учат играть на бильярде».

Во втором акте помещики выходят на прогулку: Любовь Андреевна в парижском туалете, брат — в высоких сапогах, белых брюках, голубой русской рубахе, белой куртке и в белейшей панаме. В руках тросточка, веер, газета. Идут и кряхтят. Гаев — «желтого в середину» — тычет сестру в бок; та сложила зонтик, хочет ударить брата; когда раздается дальняя музыка еврейского оркестра, Гаев тут же начинает дирижировать. В целые интермедии {229} разрабатывает Станиславский и сцены с Фирсом. Во втором акте «Фирс входит, ставит палку, разворачивает пальто Гаева. Гаев капризно отталкивает. Фирс — строго, как с ребенком… Фирс оглядывает Гаева, который развернул газету и читает. Он увидал пятно на брюках, или куртке, или на пальто, чистит. Поднимает воротник Гаеву, снимает с него шляпу, поправляет и опять надевает. Гаев не сопротивляется. Дает ему сделать, и когда уходит Фирс, поправляет шляпу по-своему и опускает воротник».

Удивительно характерна для Чехова и Станиславского и эта нелепость старого Гаева, с которого еще более дряхлый старик Фирс снимает пушинки, и одновременно деликатность барина, которому Фирс до смерти надоел, но который, не желая обижать старика, принимает его услуги, чтобы после ухода его сделать по-своему.

Станиславский беспощаден к своему герою.

Ремарка Чехова к реплике «Проценты мы заплатим, я убежден» — «кладет в рот леденец» — вызывает ответную ремарку Станиславского: «Это великолепно и сразу разрушает все сказанное». Он подчеркивает, почти шаржирует «деликатность», изнеженность людей, которым прогулка кажется событием: «Сели на скамью — устали, точно сто верст прошли, — утираются, обмахиваются. Гаев обмахивает себя веером. Бьют комаров. Случайно Раневская взяла кошелек, а деньги-то и посыпались. Яша собирает. Раневская и Гаев сидят на скамье, приподняв и вытянув ноги, а потом поджимая их. Яша ищет под их ногами».

Сцена почти символична: дворяне сидят, поджав ножки, опасаясь лишний раз нагнуться, а лакей бесцеремонно собирает их деньги.

Во втором акте Гаев произносит: «О природа…», развалившись на сене и ораторски-торжественно обращаясь к небу. А когда Петя Трофимов говорит о том, что человечество идет вперед, Гаев через лорнет читает газету; тем реальнее относятся именно к нему слова Трофимова: «Громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно. Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят “ты”, с мужиками обращаются, как с животными, учатся плохо, серьезно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало» (в это время Гаев подремывает).

{230} Когда Лопахин дает реальные и совершенно выполнимые советы, Гаев чертит тросточкой по песку. Тросточка вообще все время играет в руках Станиславского — он то показывает ею бильярдные приемы, то пытается поднять оброненную сестрой сумочку-сак и никак не может подцепить ее, причем занимается этим очень серьезно[[239]](#endnote-240).

Все эти причуды, беспомощность, безделье, неумение что-либо делать вообще и презрение к деятельным людям, от Лопахина до Яши, — все эти переходы от уверенности к унынию, от равнодушия к возбуждению, вся легкомысленность, воспитанность, деликатность старого барина раскрывались Станиславским в первых двух актах в смеси лирики и иронии, в которой ирония преобладала.

«Реализм, отточенный до символов», возникал здесь в фигуре Фирса, в «звуке лопнувшей струны», в рассыпанных золотых, которые подбирает наглый лакей, в фигуре спившегося прохожего, который как бы предсказывает хозяевам вишневого сада реальность такой же судьбы. («Гаев особенно любезен с прохожим», — замечает Станиславский в режиссерском экземпляре.)

В третьем и четвертом актах тон резко менялся — ломалась жизнь Гаева. Его «папильонство», легкость, капризная беззащитность — все это сметалось продажей имения, тем, что ему, отроду ничего не делавшему, приходится бросать дом предков и — бесприютному, нищему — выбираться навсегда в город, куда он прежде ездил позавтракать и купить анчоусов.

Идет нелепый, случайный бал с приглашенным почтовым чиновником и телеграфистом, с фантами, танцами, фокусами, которые никого не веселят и не волнуют, с еврейским оркестром — бал-ожидание, бал-надежда, причем и надежда призрачная, решительно необоснованная.

Выход Гаева в третьем акте — выход старика с тяжелой походкой, с потемневшим, обрюзгшим, бесконечно усталым лицом — был выражением той трагедии, которая не была противоположна «жолизму» Гаева, но порождена была этим бездельем, легкомыслием и деликатностью.

В. И. Качалов, игравший Гаева после революции, последовательно выдерживал остро иронический рисунок роли: панама, нелепо сдвинутая набекрень, много каких-то маленьких сверточков, которые он передает Фирсу, испуганные глаза, неистребимая интонация гурмана: «анчоусы, керченские сельди»… Станиславский потрясал {231} зрителей трагедией Гаева. Не трагедией сильной личности, сломленной жизнью, как Акоста или Астров. Не трагедией прекрасного, талантливого человека, затянутого ничтожным бытом, как Вершинин. Он потрясал здесь трагедией жалкого человека. Виноватого во всем, не заслуживающего ни оправдания, ни снисхождения. Но жалости заслуживающего. Человека нелепого, легкомысленного, но человека. «Что я пережил…» — голос Гаева обрывается. В трагедии этой Станиславский был тем же гуманистом, каким был он всегда, гуманизм сочетался у него с точнейшим историзмом, с собственной «высокой» точкой зрения, с которой он не мог не жалеть Гаева и не понимать неизбежности такого конца.

Кульминацией трагедии был четвертый акт — отъезд. Все здесь сливалось воедино: свежесть и тишина октябрьского дня, свернутые драпировки, снятые «когда-то роскошные» карнизы. Темные пятна там, где стояли шкафы и висели портреты. Ящики, узлы, рогожи, «старинный золоченый роскошный стул или булевский стол очутился по соседству со старым комодом горничной и просиженным диваном». Молодая радость Пети и Ани, равнодушие их к покидаемому, разоренному гнезду, мелкие ненужные действия, скрывающие растерянность Раневской и Гаева: старик снимает галоши в передней, хотя этого можно не делать. Часто смотрит на часы.

Л. Гуревич таким оставила нам Гаева в финале:

«“Финансист!” — смеется он над собой, и в голосе его, с тонким оттенком горечи, звучит глубочайшая ирония. Но пора ехать, выносят вещи, все торопятся к экипажам; брат и сестра остаются наедине, чтобы обняться в последний раз.

В эту минуту он уже не может говорить и с глубокой нежностью повторяет одно только слово: “Сестра моя!” Вот и она ушла. Он задерживается еще на мгновение, оглядывает комнату, потом внезапно опускает голову, прикрывает лицо рукой, и все его тело начинает содрогаться от глухих, подавленных рыданий.

Достойно внимания, что этот последний уход Станиславского, вызывавший неудержимые слезы в публике, художественно удовлетворил самого Чехова, вопреки настойчивому его желанию рассматривать свою пьесу как комедию»[[240]](#endnote-241).

Этот анализ современного типа был на сцене исторически, социально беспощаден. Но этот анализ реального {232} образа современного человека в то же Время не гневен, но мягко-ироничен, не сатиричен, но почти лиричен Станиславский пишет не шарж, не карикатуру — он создает глубочайший психологический портрет мягко-реальных контуров, портрет «неисчерпаемых красок», где смешиваются противоположности. Актер продолжает тему Астрова — Вершинина и в то же время раскрывает черты человека иного слоя общества, иных взглядов на жизнь, иного возраста. (Интересно, что Гаев кажется гораздо старше своего возраста: его играли всегда, начиная со Станиславского, человеком, которому далеко за шестьдесят; на самом деле Гаеву в пьесе пятьдесят один год, он всего на шесть-семь лет старше Вершинина.)

Он действительно «человек восьмидесятых годов», проведший жизнь в разговорах вокруг крестьянской реформы, земств, гласных судов и т. д. И проведший жизнь в полном безделье помещика, к которому по инерции продолжают поступать доходы. Он живет инерцией своей среды, и среда заедает его, как Вершинина. Человеческие, первоначальные черты его прекрасны, но они задавлены вялостью, инертностью, пустословием, неумением и нежеланием работать — жизнь ушла в леденцы, в бильярдные партии — «бесполезно растраченная жизнь», разорение… Поэтому Гаев в ви́дении, в исполнении Станиславского — это не только конец одного барина, сыгранного с потрясающим проникновением в его душу. Это конец русского дворянства, конец российского либерализма, его изысканной «речевой формы», содержание которой уже пустейшее — форма вмещает речь о шкафе и разговоры с половыми о декадентах.

Гаев проходит через всю жизнь Станиславского, роль — предостережение русскому барству — становится ролью — отходной русскому барству.

Роль эту Станиславский играл в 1918‑м, в 1920 годах, перед рабочими московских окраин. Зрителям приходилось перед спектаклем читать краткое вступительное слово, потому что они не знали, кто такие Шекспир и Чехов. Приходилось объяснять, кто такие Шекспир и Чехов, Шиллер и Достоевский. Приходилось объяснять, что нельзя в театре лузгать семечки, объяснять элементарные правила поведения — прежде в театр этих зрителей не пускали.

Молодые театры ниспровергали классику. У Мейерхольда шла «Мистерия-буфф» и «Зори»; Вахтангов мечтал {233} о постановке Библии, критики провозглашали «Лизистрату» «пожаром вишневого сада». Были и критики проповедовавшие полную ненужность старого искусства новому зрителю. В жизни доживающих век Гаевых гнали из имений, а кого и расстреливали. Гаев вполне мог дожить до революции — ему было бы в семнадцатом-восемнадцатом, по чеховскому счету, шестьдесят шесть лет — не так уж много. Гадать о том, что делал бы он после революции, не приходится; так и видишь его среди «панам», приветствующих февраль, и бегущим от Октября; старым нищим в Константинополе. В потоке беженцев «Бронепоезда», в этих породистых стариках, в генералах, сгрудившихся в очереди за кипятком на полустанке, — ясны черты хозяев вишневого сада.

Но когда в Художественном театре в поруганной старой гостиной плакал старый барин, повторяя: «Сестра моя! Сестра моя», — с ним плакали потрясенные матросы и работницы, хотя исполнитель не пытался разжалобить их. Он только перевоплощался в роль, превращался в «живого человека». Исторический урок был реален: прошлое завещало будущему, как не надо жить.

Последняя чеховская роль сыграна Станиславским через пять месяцев после смерти Чехова в спектакле, поставленном в память Чехова.

В июле 1903 года, намечая возможность постановки первой чеховской пьесы, Немирович-Данченко писал: «“Иванов” устарел очень…»[[241]](#endnote-242).

А в июле 1904 года он писал Станиславскому: «Когда я ехал на похороны Антона Павловича, я подумал, что надо ставить “Иванова”. Высказал эту мысль Лужскому. Он сказал, что получил такое же предложение от Вишневского. А затем кругом говорили, что мы должны поставить “Иванова”. Говорили даже, что надо открывать этим сезон.

… Мысль о постановке меня начинает забирать. Очень уж великолепно расходится пьеса: Иванов — Качалов, Сарра — Книппер, Шабельский — Вы (надо уйти от Гаева?)»[[242]](#endnote-243).

Именно это сделал актер.

Он ушел от Гаева совершенно. Непохожесть этих, казалось бы, столь схожих образов в первую очередь подчеркивали критики:

«Разорившегося и в финансовом и в моральном смысле графа, “приживала”, как он сам себя зовет, с мелко-озлобленной, {234} мелко-нежною душою, прелестно играет г‑н Станиславский… Артисту грозила опасность повторить Гаева. В фигурах автора есть общее. Но Гаев ни разу за весь спектакль и в голову не пришел. Былое светское величие Шабельского еще выше. Шабельский был львом, вернее — законодателем моды, он даже “разыгрывал Чацкого”. Весь декорум остался. И бакенбарды лорда, и затейливый пробор, и манеры парижского салона, и даже привычка к злому слову.

Но, боже мой, как все это обносилось! Точно моль съела всю эту, когда-то такую аристократическую породистую голову. Обносились и бархатная куртка и злые слова. Еще немножко, еще один шаг, и это — состарившийся барон из ночлежки Костылева. Но шаг не сделан. К этому Шабельскому очень шло легкое грассирование, нажитое в Париже. “Тик” не лез назойливо вперед, как не раз бывало раньше у Станиславского. Было смешно и больно смотреть на этот трухлявый обломок старого барства, изжившего себя до дна, до “приживальства”. И так хотелось, чтобы нашлись у Лебедева деньги и чтобы поехал граф в Париж, поглядел в последний раз на женину могилу и еще раз вздохнул по-человечески, без юродства и без кривлянья»[[243]](#endnote-244).

Это заострение образа, подчеркнутость изображения дряхлости Шабельского, сходство его не с Гаевым, а с горьковским бароном отмечалось всеми критиками, причем многие из них, отдавая должное актеру, несогласны были с такой трактовкой роли[[244]](#endnote-245).

Взглянем на фотографию Станиславского — Шабельского: бакенбарды, одутловатые щеки, подагрические руки, опущенные на колени, оттопыренная нижняя губа. Он одет не просто опрятно, но щегольски: белый жилет, уголок платка выглядывает из кармана сюртука. Прическа его тщательна и старомодна: волосы зачесаны на уши, подбородок с ямочкой чисто пробрит. Но у него не живые глаза Гаева, с интересом наблюдающего жизнь, но тусклый, выцветший взгляд глубокого старика. Это не достойная старость, но унизительная, сырая, жалкая дряхлость.

В обрисовке Шабельского Станиславский прибег к более резким приемам, чем те, которыми рисовал он Леонида Гаева. Его Шабельский ближе гротеску; он может вызвать воспоминания о молодящихся старцах «плясок смерти», о тех, кто торопится вкусить земные удовольствия, когда смерть-скелет уже замахивается {235} косой. Жизнь уходит, пора думать о том, как ты ее прожил, а старец хихикает, потирает ручки: «А что, ежели подлость сделать?» — кушает котлетки, смакует вина.

Чеховский граф и сам не прочь жениться на Бабакиной, и она мечтает о браке с ним. Для героя Станиславского разговоры о возможной женитьбе — праздная, привычная болтовня, а поползновения пышной Бабакиной, которая не прочь сделаться графиней и появляться в гостях в сопровождении видного еще мужа, здесь выглядели мечтами о графском титуле и о скором вдовстве. Шабельский Станиславского — уже обобщенный образ старости, идущей к смерти, теряющей индивидуальные, личные черты в невнятном старческом бормотании, в провалах памяти.

И сама тема бездомности, разорения звучит в образе иначе, чем у Гаева. Тот прожил жизнь в России, в деревне, с иллюзиями, что он «знает мужика», этот из породы тургеневских господ, не наведывавшихся в Россию годами.

У Станиславского он был целиком из тургеневского «Дыма», из того общества, что собирается в определенный час у определенного дерева, получившего примечательное название «русского дерева» «I’abre russe»: «Тут была почти вся “fine fleur” нашего общества, “вся знать и моды образцы”. Тут был граф X., наш несравненный дилетант, глубокая музыкальная натура, который так божественно “сказывает” романсы, а в сущности двух нот разобрать не может, не тыкая вкось и вкривь указательным пальцем по клавишам, и поет не то как плохой цыган, не то как парижский куафер; тут был и наш восхитительный барон Z., этот мастер на все руки: и литератор, и администратор, и оратор, и шулер; тут был и князь Y., друг религии и народа, составивший себе во время оно, в блаженную эпоху откупа, громадное состояние продажей сивухи, подмешанной дурманом; и блестящий генерал О. О., который что-то покорял, кого-то усмирил…»[[245]](#endnote-246).

«Граф X.» настолько схож с Шабельским, что вообще кажется — чеховский образ Станиславского вырос из этих тургеневских строчек. Актер развил лаконичный набросок в острый портрет, в котором гротеск сочетается с поразительной, внезапной человечностью.

Человеческая тема не связывает воедино всю роль, как Гаева, — она выплескивается вдруг ненадолго, словно {236} бы внезапно для самого старика, вызывая у зрителей не улыбку, но страх и сострадание.

Вспоминая впоследствии создания Станиславского, Л. Я. Гуревич писала: «Паузы его заставляли иногда зрителя холодеть, как от самого потрясающего драматического движения. Вспоминается такая пауза в чеховском “Иванове”, в роли графа Шабельского, когда этот прожившийся аристократ, находящийся на положении приживала и пытающийся скрыть свое унижение злобными выходками и цинизмом, заговорив о Париже, куда он поехал бы, если бы вдруг разбогател, и где похоронена его жена, вдруг замолкает. Долго сидит он так, чуть слышно напевая без слов какую-то песенку, закрыв глаза, слегка откинув голову, и по лицу его с старческой отвисшей губой пробегают тени теплых человеческих воспоминаний…»[[246]](#endnote-247)

И О. Л. Книппер-Чехова не могла забыть партнера:

«Шабельский в “Иванове”, этот износившийся, прогулявший свою жизнь граф, жалкий, юродствующий, сознающий свою дрянность, превратившийся в приживала, — как Константин Сергеевич умел показать и в этом опустившемся субъекте какое-то свое человеческое достоинство, свое чувство, которое еще сохранялось где-то глубоко в душе! Помню, когда я, Сарра, сидела с ним в унылом парке ивановской усадьбы, слушая, как сова кричит, как трогательно говорил он о своем желании уехать в Париж: “По целым дням сидел бы на жениной могиле и думал. Так бы и сидел на могиле, пока не околел. Жена и Париже похоронена”. А как он возмущался прямолинейной честностью доктора Львова: “Черт бы побрал эту деревянную искренность! Ну, я противен ему, жалок, это естественно… Я сам сознаю, но к чему говорить это в лицо? Я дрянной человек, но у меня, как бы то ни было, седые волосы… Бездарная, безжалостная честность!”

И вся его огромная, плохо одетая, смешная и жалкая фигура в последнем акте! “Нужно во что бы то ни стало устроить себе какую-нибудь гнусность, подлость, чтобы не только мне, но и всем противно стало. И я устрою, честное слово. Все подлы, и я буду подл”. Говорил Константин Сергеевич это со смехом, и через несколько слов уже рыдал, склонившись: “Взглянул я сейчас на эту виолончель и… жидовочку вспомнил…”

И надо было видеть, как сидел Константин Сергеевич за кулисами с виолончелью, когда при поднятии занавеса {237} первого акта мы играли с ним дуэты. Это уже не был Константин Сергеевич, а сидел граф Шабельский в своем куцем сюртучке, с его лицом, с его движениями…»[[247]](#endnote-248).

Чеховские старики по-своему дополняют тему блоковской бездомности, неуюта. Гаев уходит из дома — хорошо одетый, в пальто, вычищенном Фирсом, сжимая трость с дорогим набалдашником. Шабельский превратился в призрак старой усадьбы. Из вишневого сада хозяев выгоняют. В усадьбе Иванова стоит пустой дом, в котором некому жить.

Шабельский Станиславского тянулся через действие свидетелем прошлого. Переживший «жидовочку», переживший застрелившегося племянника, он ждет смерти, а смерть не приходит. И призрак, сидя у окна старого дома, играет один на флейте. Играет на флейте в 80‑х годах, когда происходит действие «Иванова». Играет в 1905 году, когда идет война, когда Россия ждет революции.

И в том и в другом случае пришла гибель, запустение, конец:

В краях заката стаял лед,
И по воде, оттаяв,
Гнездом сполоснутым плывет
Усадьба без хозяев…

Хозяева покинули усадьбу. С их Россией уже все кончено. Рушится, умирает старый мир, столетние формы жизни России. Это чувствовал Художественный театр особенно сильно в двух последних чеховских спектаклях. Это показывал Станиславский особенно сильно в двух последних чеховских ролях, где актер не отчуждал историю от настоящего, социальное от человеческого. Он не отходил от героев своих — он вживался в них, сживался с ними, понимал и жалел их — людей, но в то же время вместе с Чеховым выносил им исторический приговор.

В последних чеховских ролях он исследовал целую огромную полосу жизни русского дворянства и выносил приговор дворянству как сословию, ведущему Россию к гибели, но пришедшему к гибели самому, без России. Люди восьмидесятых годов, казалось бы, оторванные совершенно от общественных процессов, оказались слитными с этими общественными процессами. Предчувствие «бури», которым проникнуто было искусство начала XX века, пронизывало эти роли.

{238} Они кончили важнейший период актерской деятельности Станиславского, как бы вернув «лирического актера», актера своей, личной темы, выраженной в Астрове — Штокмане — Вершинине, — к тому «характерному актеру», каким пришел Станиславский в Художественный театр.

В то же время в молодые свои годы Станиславский не поднимался, не мог подняться на ту ступень высочайшего, объективного историзма, который так полно сочетался с гуманизмом в его последних чеховских работах. От первой, неудавшейся чеховской роли — Тригорина — меньше, чем за шесть лет, прошел он громадный путь к полному постижению Чехова и от Чехова — к искусству Горького.

Станиславский не остановится на этом. Его ждут огромные свершения в репертуаре, который оттеснен был в первые годы Художественного театра, — в классике. Его ждут открытия законов «системы» актерского творчества.

Но жизнь сегодняшнего человека и душу его, но главные темы жизни и искусства XX века актер Станиславский совершенно выразил в своих современных ролях, сыгранных в самом начале нового века.

# **{239}** III. «Открытие давно известных истин»

## Жизнь в образе и жизнь образа

Директор и режиссер Художественного театра, Станиславский продолжает оставаться и ведущим его актером. В первые годы — много играющим. Ни один год не проходит у него без новой работы. В 1898 году он играет четыре роли, в 1899‑м — три, в 1900‑м — одну (доктор Штокман!), в 1901‑м — три, в 1902, 1903 и 1904 годах — по две роли в год.

В сезон 1905/06 года он не играет ни одной новой роли. Только в сентябре 1906 года, в начале сезона 1906/07 года, выходит Станиславский Фамусовым в премьере «Горя от ума».

Художественный театр как бы завершил свой круг раскрытия жизни современного общества в Чехове. А изменения, происходящие в жизни общества после революции, он непосредственно не мог отразить.

После огромного успеха гастролей в Европе театр вернулся осенью 1906 года в Москву усмиренную, хотя дома ее еще хранили свежие следы пуль 1905 года. В этой Москве начал Станиславский работу над произведениями, принадлежащими новой драматургии символизма, дающей, как ему думалось, возможность углубить отображение «жизни человеческого духа», и над русской классической драматургией.

Станиславский ставит два спектакля, знаменующих поиски в обоих направлениях. Станиславский играет в обоих спектаклях главные роли: в 1906 году — Фамусова в «Горе от ума», в начале 1907 года — Ивара Карено в пьесе Кнута Гамсуна «Драма жизни».

Анализ этого периода в жизни Станиславского мы начинаем с драмы Гамсуна, хотя премьера ее состоялась позднее «Горя от ума». Во-первых, потому, что эта роль кончает цикл современных ролей Станиславского. Все, что он будет играть потом, будет относиться к классике, {240} в большей части — русской, в меньшей части — европейской.

Во-вторых, потому, что с этой роли начинается важнейший этап в жизни Станиславского — подведение итогов своих прежних поисков, осознание общих, основных законов актерского творчества. И потому, что в роли этой наиболее отчетливо сказались стремления Станиславского обогатить актерское искусство современности, выйти из плена чисто бытового, жизнеподобного театра, сохранив в то же время все принципы «искусства переживания», слияния артиста с ролью, полного перевоплощения в образ.

С чеховскими ролями, с доктором Штокманом он прошел свой первый этап раскрытия потока современной жизни в формах, наиболее приближенных к самой жизни. Он сделал все, что мог, для сценического раскрытия Чехова в годы, когда появлялись драмы Чехова. Сейчас Станиславский ставит Ярцева, Найденова, Чирикова, ставит Леонида Андреева, «Мизерере» Юшкевича, собирает возле себя писателей — «знаньевцев», весьма прогрессивных по своим общественным взглядам, в эстетике разрабатывающих принципы бытового искусства.

Станиславский-режиссер еще находит в пьесах этих питательную среду: всегда внимательный к бытовым проявлениям жизни, он в «Иване Мироныче» Чирикова может показать свое понимание повседневности, сценически выразить ее. Станиславский-актер в этих спектаклях не занят. Вероятно, они ему совершенно неинтересны: «рядовая жизнь» в основных ее чертах выражена им гениально в Чехове. Другого материала в этих пьесах нет.

Как режиссер он повторял в «Иване Мироныче» и «Стенах» уже найденное. Мучительно ежедневно ощущал он исчерпанность форм бытового, психологического театра, повторение ощущал как остановку, как гибель театра. Реальные пути спасения виделись ему в двух репертуарных направлениях. В современности это была драматургия, выходившая за пределы привычного бытового театра. Второй путь — русская классика, драматургия XIX века в ее вершинах.

В Художественном театре Станиславский-актер столкнулся с новой для себя и важнейшей проблемой актерского искусства. Задачу, которая возникает сразу перед всяким профессионалом-актером, жизнь поставила перед {241} ним лишь в зрелые годы. Может быть, поэтому она была им так отчетливо почувствована как опасность, в то время как актеры обычно считали ее необходимостью театральной работы.

В Обществе он играл роль несколько раз, обычно четыре-пять. Каждое выступление было волнующе, как премьера. Роль, конечно, не успевала заштамповаться, единожды найденное сценическое самочувствие оставалось сценическим самочувствием всех — немногих — спектаклей.

С переходом на положение актера-профессионала роль не ограничивалась четырьмя-пятью спектаклями. Особенно в Художественном театре, где впервые на мировой сцене спектакли шли годами, насчитывая не десятки, но сотни представлений.

Поколения зрителей сменялись в зале Художественного театра. Поколения зрителей воспринимали Станиславского в ролях Астрова или Сатина как важнейшее событие своей жизни.

А сам актер все больше ощущал опасности этих годами играемых ролей. Особенно остро понял он эти опасности и особенно тревожно думал о них летом 1906 года в Финляндии, после окончания труднейшего сезона 1905/06 года, после первых триумфальных зарубежных гастролей.

«Во время утренних прогулок я уходил к морю и, сидя на скале, мысленно перебирал свое артистическое прошлое. Прежде всего мне хотелось понять, куда делась былая радость творчества. Почему раньше я скучал в те дни, когда не играл, а теперь, напротив, радуюсь, когда меня освобождают от спектаклей? Говорят, что у профессионалов при ежедневных выступлениях и частом повторении одних и тех же ролей не может быть иначе. Но это объяснение меня не удовлетворяло. Очевидно, профессионалы, о которых это говорят, мало любят свои роли, свое искусство. Дузе, Ермолова, Сальвини куда большее число раз, чем я, сыграли свои коронные роли. Но это не мешало им совершенствоваться с каждым разом. Почему же я, чем чаще повторяю свои роли, тем больше иду назад и деревенею? Шаг за шагом я просматривал прошлое и все яснее и яснее сознавал, что то внутреннее содержание, которое вкладывалось мною в роли при первом их создании, и та внешняя форма, в которую эти роли вырождались с течением времени, далеки друг от друга {242} как небо и земля. Прежде все шло от красивой, волнующей внутренней правды…

Как уберечь роль от перерождения, от духовного омертвения, от самодержавия актерской набитой привычки и внешней приученности? Нужна какая-то духовная подготовка перед началом творчества, каждый раз, при каждом повторении его. Необходим не только телесный, но главным образом и духовный туалет перед спектаклем. Нужно, прежде чем творить, уметь войти в ту духовную атмосферу, в которой только и возможно творческое таинство.

С этими мыслями и заботами в душе я вернулся после летнего отдыха в Москву на сезон 1906/07 года и начал присматриваться к себе и к другим во время работы в театре…»[[248]](#endnote-249).

Впоследствии Станиславский неоднократно подчеркивал, что именно лето 1906 года и сезон 1906/07 года были переломными для него. Количество его бесчисленных наблюдений в актерском искусстве — своем и чужом — переходило в новое качество. Эмпирика, конкретность сомкнулись с теорией. Факты привели к законам. И интересно, что поводом для этого послужила любимая роль Штокмана, созданная по всем законам «искусства переживания». С 1900 по 1906 год играл Станиславский Штокмана, пока через шесть лет не ощутил, что содержание роли постепенно выветрилось для него самого (хотя форма сохранилась совершенно — для зрителей Штокман всегда продолжал оставаться любимейшей, волнующей ролью).

После «летних открытий» Станиславский подробно описывает в «Моей жизни в искусстве» свои поиски подлинного сценического самочувствия, противоположного неестественному, «пустому» актерскому самочувствию. Актер называет его творческим самочувствием, говорит о физических упражнениях, об «освобождении мышц», об открытии того, что «творчество есть прежде всего полная сосредоточенность всей духовной и физической природы»[[249]](#endnote-250).

В записных книжках Станиславского этого времени появляются важнейшие записи. Например: «Нельзя критиковать природу. Можно только констатировать результаты ее творч[ески]. Поэтому в искус[стве] переживания, как в химии, можно только определить: если A + B + C соединить с Д + E + F — то получится такая-то смесь {243} и иной получиться Не может»[[250]](#endnote-251). Станиславский разрабатывает реальные методы подготовки этой сосредоточенности перед спектаклем. Еще мало выделяя тему этики в творчестве актера, он все же ставит ее во главе актерской работы, так как само понятие «актер» немыслимо для него вне гражданственности, демократизма, высокой нравственности.

Станиславский впоследствии категорически говорил о том, что «первый опыт практического применения найденных мною в лабораторной работе приемов внутренней техники, направленной к созданию творческого самочувствия, был произведен в пьесе Кнута Гамсуна “Драма жизни”»[[251]](#endnote-252).

Стиль этого спектакля оказался совершенно неожиданным для зрителей Художественного театра. Прежде на его сцене мог идти Чехов или Шекспир, но всегда в формах бытового, житейски правдивого театра. Даже в «Бранде», предшествовавшем «Драме жизни», правда жизни Норвегии была абсолютной, хоть и обобщенной.

В «Драме жизни» новая стилистика была выдержана целиком. Открывая занавес, показывая условное, горизонтальными полосами изображенное море, низкий берег со стилизованными камнями, неподвижные фигуры сидящей Тереситы и стоящего возле нее Карено, театр сразу как бы предупреждал: мы показываем обобщенную драму жизни, столкновение противоречивых человеческих страстей, образы, вышедшие из реальности, но поднятые над нею.

Молодые художники спектакля В. Егоров и Н. Ульянов передали тяжелую символику гамсуновской пьесы, обобщенной и в то же время очень реально северной по своему колориту. Предметы, природа не были вещественно показаны, они лишь обозначались в оформлении, создавая фон для актеров, которые «крупным планом» подавались в спектакле. Актерская манера исполнения также была непривычна зрителям, да и самим актерам. Станиславский мучил их на репетициях, обучая крайней сдержанности, лаконизму движений, интонаций. Житейски обоснованные, частые и естественные переходы чеховских героев сменила статуарная, многозначительная мизансцена, редко и резко нарушавшаяся, торжественно переходящая в другую мизансцену, тоже величественно неподвижную.

{244} Все это должно было служить лишь формой выражений абсолютной реальности актерского исполнения — реальности, очищенной от случайностей, от бытовых деталей.

Сам Станиславский был предан этой новой манере. С лучшими актерами Художественного театра искал он то свободное, легкое, уверенное мастерство, то сочетание внешней изощренной выразительности и внутренней углубленной правды, отсутствие которой заставило его в 1905 году резко порвать с Мейерхольдом и закрыть студию на Поварской, не показав ни одного спектакля. Но и с лучшими актерами Художественного театра не мог он найти этого сочетания.

Прежде всего мешала сама пьеса. Вторая часть драматической трилогии Кнута Гамсуна, она по стилистике, по форме была противоположна исходной пьесе трилогии «У врат царства», камерно-психологической, близкой Чехову и Гауптману[[252]](#endnote-253).

«Драма жизни» отвечала своему названию — она отображала жизнь, идущую в грехе, кончающуюся в муках. Герои пьесы были не реальными норвежцами — ученым Иваром Карено, семьей помещика, где учительствует Карено, но людьми-«символами», носителями испепеляющих, поглотивших их страстей. Карено — фанатик-философ, Тересита Отерман — носительница эротического, «вакхического» начала, телеграфист Енс Спир, обуянный страстью к Тересите, нищий по прозванию «Справедливость». И события пьесы воспринимались не как реальность, но как события-символы: строительство стеклянной башни — жилища ученого; находка залежей мрамора, превращающая Отермана в миллионера; страшная болезнь, внезапно настигающая людей на ярмарке, во время торговли, веселья и танцев; пожар, уничтожающий башню.

Символы-поступки: Тересита гасит лампу-маяк, освещающую дорогу кораблю, Отерман поджигает башню, не зная, что там находятся его сыновья…[[253]](#endnote-254).

А актеры МХТ играют все это, уходя от символов, стараясь «проникнуть в душу» этого маленького, коренастого, суетливого Отермана (Москвин), превратившегося из хлопотливого отца семейства в одержимого скрягу, этой страстной и сильной женщины — Тереситы (Книппер). Станиславский же уводит их от этой реальности, от живых характеров, требуя в то же время от каждого {245} исполнителя подлинности, глубины, сдержанности чувств. Его собственный Карено — одинокий, сосредоточенный, печальный, высокий, с благородным лицом, с закинутыми назад волосами и скрещенными руками: «Карено был именно “как луна”, по выражению Тереситы; чувствовалась какая-то воздушная отрешенность в слабо сложенных на груди руках артиста, в его медленных плывущих движениях и особенно в его глазах, мечтательно, точно сквозь пелену устремленных вдаль»[[254]](#endnote-255).

Это из статьи Л. Гуревич — постоянной, тончайшей рецензентки Художественного театра, всегда точно раскрывавшей соотношение замысла спектакля и воплощения его актерами. На этот раз, видимо, она больше описала задание и цель Станиславского, нежели реальное сценическое решение его; другие рецензенты дружно и резко отзываются об исполнении Станиславского (так же, впрочем, как и о спектакле вообще — пресса к нему неблагосклонна)[[255]](#endnote-256).

Сохранились многие зарисовки Станиславского в роли Карено и многие карикатуры на него: длинные белые волосы, черные брови и усы, скрещенные на груди руки, отрешенный взгляд, и рядом — извивающаяся «пантера», Тересита — Книппер. Всю роль, все драматические и трагедийные ее эпизоды, все диалоги с женою, с Тереситой, с Отерманом вел Карено — Станиславский со скрещенными руками, вел голосом глуховатым, сосредоточенным — словно он с усилием выключался из круга своих мыслей и обращался к людям иного, враждебного ему мира, чужого и непонятного[[256]](#endnote-257).

Строгий, стильный, сдержанный образ, но он никого не привлекает, он оставляет зрителей равнодушными или враждебно раздраженными. Между спектаклем и зрителем — стена. Творческое самочувствие актера превращается в свою противоположность, Карено — мучительная роль, в которой Станиславскому трудно выходить на сцену, почти так же, как в Бруте. Может быть, еще труднее. Дело здесь и в том, что сама идейная основа роли противоречит всем основным принципам Станиславского — принципам этическим и эстетическим. Он еще не сознает этого в 1906/07 году — его привлекает так резко ощущаемая в образе Карено антимещанская тема, одиночество ученого-философа в мире зла, греха и стяжательства, на безумной земле, среди безумных людей, враждебных гению. Но сама цель Карено, его позитивная идея, {246} которой он одержим, то, во имя чего уходит он от мира в стеклянную башню, — не были и не могли быть близки Станиславскому.

Ивар Карено у Гамсуна не был ученым, ощущающим свою связь с человечеством и ответственность перед ним. Не штокмановская, но антиштокмановская тема определяет образ: презрение к «толпе», убежденность в праве одиноких гениев возноситься над толпою и повелевать ею; доказательству этого Карено посвятил жизнь, в доказательство этого, уединившись в стеклянной башне, пишет свою книгу. Образ доктора Штокмана весь совпадал с мировоззрением Станиславского; несовпадения четвертого акта попросту снимались им. Образ Карено весь не совпадал с мировоззрением Станиславского, но актер словно игнорировал это; его волновали не столько реальные взгляды Карено, сколько абстрактная чуждость его буржуазной реальности.

Это неизбежно мстило за себя. Актер при всей своей увлеченности образом не мог и не смог никогда слиться с ним.

Станиславский не мог в себе, в своем «лирическом герое» найти ненависть к народу и отчужденность от него, а для характерности, для создания роли, не совпадающей с внутренней темой актера, пьеса не давала никаких возможностей. Поэтому на абстракцию гамсуновских образов наслаивались абстракции актерского решения. Станиславский играл не отчужденность Ивара от народа, но «вообще» одиночество, не отвращение его от грубой реальности жизни (которую так любил, так умел показывать Станиславский), но «вообще» философскую сосредоточенность.

Действие «Штокмана» происходило в реальной современной Норвегии. Действие «Драмы жизни» идет в некоем обобщенно-северном мире, в такие же обобщенные времена, вроде бы современные и в то же время совершенно оторванные от реальной современности, от больших вопросов ее жизни, столь ясных у Чехова и у Ибсена. Это тоже во многом предопределило скованность Станиславского в роли.

Идейная ее противоречивость сочеталась с противоречивостью художественной. Разработка «внутренней техники» актера производилась в роли, вовсе не требующей этой внутренней техники, непрерывной правды сценической жизни.

{247} А Станиславский, одержимый своим «открытием давно известных истин», словно не видел этого. Он был увлечен работой, он увлек ею только что пришедшего в театр талантливейшего Л. А. Сулержицкого, который после премьеры убежденно защищал пьесу и работу театра над ней[[257]](#endnote-258).

Роль, в которой актер хочет проверить и определить важнейшие принципы актерского искусства, меньше всего подходит для этого. Естественно расти, развиваться она не может. В ролях Штокмана и Вершинина Станиславский поражал естественностью жизни в образе; в Карено было невозможно жить. Но Станиславский этого тогда не понимал, желая немедленно применить свои открытия в первой же роли, считая, что единые законы естественного сценического самочувствия должны охватывать любую роль, любого автора, любую стилистику, и в первой же роли он потерпел поражение.

Описывая впоследствии те приемы, которыми он пользовался, чтобы вызвать творческое самочувствие, он беспощадно анализировал и эти приемы и само свое самочувствие:

«Никогда еще актерское, а не творческое самочувствие не владело мною так сильно, как в описываемом спектакле. Что же произошло?

Я думал, что безжестие сделает меня бестелесным и поможет целиком отдать всю мою энергию и внимание внутренней жизни роли. Но на самом деле оказалось, что насильственное, не оправданное изнутри безжестие, так же как и внимание, по приказу обращенное внутрь себя, породили сильнейшее напряжение и скованность тела и души…

Оказалось, что мои хваленые приемы нисколько не лучше тех, которые я так страстно осуждал в других. А между тем, думалось мне, как просто: одна голая страсть и больше ничего.

Но в искусстве — чем проще, тем труднее; простое должно быть содержательно: лишенное сущности, оно теряет смысл. Простое, чтоб стать главным и выступить вперед, должно вместить в себе весь круг сложных жизненных явлений, а это требует подлинного таланта, совершенной техники, богатой фантазии, — так как нет ничего скучнее простоты бедной фантазии…

Мое настроение после постановки “Драмы жизни” было самое безнадежное…»[[258]](#endnote-259)

## **{248}** Управляющий казенным местом

После неудачи в «Драме жизни» Станиславский целых два года не играет ничего нового.

Ставит он в эти годы андреевскую «Жизнь человека», как бы продолжающую «Драму жизни», ставит «Синюю птицу», где сложная символика Метерлинка переведена в андерсеновскую тональность, увидена ясными глазами ребенка; ставит с Вл. И. Немировичем-Данченко «Ревизора».

Играет он в эти сезоны свои прежние роли — Чехова, Ибсена, проверяя на них свои новые приемы «внутренней техники». Играет Фамусова в первом спектакле нового, классического цикла МХТ — в «Горе от ума» (1906, сентябрь).

В ранних своих постановках классики Художественный театр был прежде всего, больше всего театром-историком, воскрешающим в XX веке реальную жизнь века XVI или XVIII. Римская история оживала на его сцене в «Юлии Цезаре». Русская история воскресала в «Царе Федоре Иоанновиче» и в «Смерти Иоанна Грозного».

В «Юлии Цезаре» иллюзия жизни доведена до предела, который уже обострял противоречие между абсолютной, первичной реальностью жизни и самой трагедией Шекспира, претворившей эту реальность в своем стилистическом ключе, в ренессансном видении мира.

В дальнейшем это соотношение постепенно меняется: автор, его стилистика, его «особость», отражение жизни в каждом случае иное — все больше занимают Художественный театр. И его режиссера Станиславского. И его актера Станиславского. Темы стиля и стилизации, живописной гармонии спектакля, соотношения сцены с современным изобразительным искусством будут все больше увлекать Станиславского и отражаться в собственных его ролях.

В частности, в роли Фамусова.

К полному, гармоничному синтезу исторической правды, современного ее осмысления и стиля драматурга он придет в следующей своей роли, в тургеневском Ракитине.

В «Горе от ума» 1906 года в режиссуре Немировича-Данченко, в актерской работе Станиславского сильнее всего была привычная уже театру задача: вернуть героев {249} пьесы в 20‑е годы XIX века, в реальную эпоху Грибоедова и Пушкина. Не поставить на сцене павильон, изображающий гостиную в доме Фамусова, не вывести актеров в привычных мизансценах, повторяющихся многие десятки лет на всех сценах, от Петербурга до Тетюшей, не распределить роли по амплуа (Фамусов — «характерный», Чацкий — «любовник», Лиза — «субретка»), не продолжить великолепную вереницу образов Малого театра, а там любили и умели играть «Горе от ума», — но создать новое сценическое произведение, благоговейное к пьесе Грибоедова и трактующее ее совершенно по-иному, чем предписывала почтенная традиция.

Театр пригласил в консультанты известных тогда своими исследованиями о Грибоедове ученых А. Н. Веселовского и других; театр репетировал новый вариант текста комедии, над которым работали первоклассные текстологи; театр консультировался по вопросам быта, костюмов, стиля жизни столетней давности с той добросовестностью, которая вообще свойственна была ему в спектаклях такого рода.

Станиславский в своей работе над Фамусовым так же внимателен к быту 20‑х годов, как к современному чеховскому быту. Он знает те московские особняки, которые история и молва сделали возможным обиталищем Фамусовых, он обживает уютную гостиную первого акта с мягкой мебелью, с высокими часами, «диванную» второго акта с ее книжными шкафами, симметричными «софами», стойкой для чубуков, высокое зало арбатского особняка третьего акта и, наконец, просторную переднюю с белой лестницей, ведущей наверх.

Как раз во время работы над «Горем от ума» Станиславский «находился под впечатлением выставки исторических портретов, устроенной Дягилевым в Таврическом дворце»[[259]](#endnote-260). Выставка эта, ныне забытая, вообще была интереснейшим явлением художественной жизни начала XX века. С. П. Дягилев — неутомимый собиратель талантов, редактор «Мира искусства», не столько знающий, сколько тончайше чувствующий смену и различие стилей разных исторических эпох, разных стран (больше всего — России и Франции, России в ее родстве с Францией), среди десятков других начинаний организовал в Петербурге и выставку русских портретов XVIII и XIX веков. Портреты Рокотова и Левицкого, Щукина и Кипренского, Тропинина и Брюллова, выставленные {250} в старинных залах Таврического дворца, образовали единую и разнообразнейшую галерею образов российских вельмож, чиновников, денди, светских дам, помещиков, литераторов, смолянок — галерею, которая не могла не поразить Станиславского и не помочь ему в работе над ролью управляющего казенным местом вековой давности, Павла Афанасьевича Фамусова.

Станиславскому с ею слабой памятью была очень трудна стихотворная роль. Трудна она была и потому, что она продолжала жить в XX веке на сцене Малого театра в той традиции, в тех формах, которые были найдены для нее Щепкиным и Самариным.

Известно, что Самарин получил эту роль из рук Щепкина, с заветами и благословениями Щепкина. Известно также, что решения их отличались друг от друга; каждый раскрывал в грибоедовской роли свои оттенки реальной биографии и живого характера Фамусова, который и для Щепкина и для Самарина был подлинным современником.

Вл. И. Немирович-Данченко в своем комментарии к «Горю от ума» настаивает на том, что Фамусов не представитель высшей московской знати, что он «хотя и крупный московский барин, но не стоит на верхних ступенях ни барства, ни служебной иерархии»[[260]](#endnote-261).

В то же время, полемизируя с трактовкой Малого театра (Самарин, Ленский), он невольно продолжает эту трактовку, так как и Самарин и Ленский вслед за Щепкиным играли именно «среднего барина», а вовсе не вельможу и сановника. Принципиальное новаторство спектакля МХТ и его решения Фамусова — не в точном установлении его чина и положения, но в расширении исторической темы образа, в заострении конфликта: Фамусов — Чацкий, старики — молодежь, ретрограды — вольнодумцы.

Многочисленные мемуары и исследования, дагерротипы и фотографии, зарисовки и портреты сохранили нам исполнение знаменитых актеров — Фамусовых. Вспомним известное изображение Фамусова — Щепкина, принимающего Скалозуба — Ольгина в присутствии Чацкого — Самарина, который презрительно смотрит, как Павел Афанасьевич — кругленький, завитой, моложавый — заботливо усаживает приятного гостя, гостеприимно указывая: «Вот вам софа, раскиньтесь на покой…» Вспомним Самарина, зарисованного А. П. Ленским, — любезника и гурмана, {251} с выхоленными ручками, с приятной улыбкой на бритом лице под вьющимися, может быть, чуть подвитыми седыми волосами. Вспомним и прекрасный автопортрет Ленского: поредевшие, но не седые еще волосы, тщательно собранные в кок, маленькие бакенбарды, крест-орден на шее, пышный узел галстука, бархатные отвороты фрака, тонкая улыбка чувственного рта, внимательные, живые глаза — довольный собой, приятный в обращении с равными, московский барин не из самых важных.

Фамусов Щепкина — Давыдова был барином в первом поколении, «выслужившимся Молчалиным», по меткому выражению исследователя А. Кизеветтера[[261]](#endnote-262).

Тему «барства» Фамусова, убежденности его наследственного крепостничества, сословную его принадлежность к московской знати — хоть и не самой высшей — сильнее всего раскрывал современник Станиславского, любимый актер Станиславского А. П. Ленский, игравший Фамусова с 1887 по 1908 год[[262]](#endnote-263).

Такой Фамусов был любим театральной Москвой, такой Фамусов был привычен театральной Москве, как красавец-любовник Чацкий, произносящий пламенные гражданские монологи прямо в зрительный зал. А Фамусов — Станиславский, как и Чацкий — Качалов, оказались почти пугающе непривычными, полемизирующими с привычным резко, откровенно и нетерпимо.

В первой редакции спектакля Художественного театра, как известно, Чацкого — Качалова сделали только «влюбленным юношей». В своей неизменной борьбе с театральными штампами, которые особенно густо наслоились на «Горе от ума», театр хотел прежде всего вернуть роль Чацкого к реальности, от проверенного амплуа, от театрального любовника, читающего с пафосом монологи у рампы. И вернул его прежде всего к любви, к умиленности человека, только что вернувшегося на родину, в дом, где он вырос, где живет семнадцатилетняя любимая девушка.

Сам режиссер спектакля Вл. И. Немирович-Данченко, вся историография спектакля неоднократно подчеркивали умаление в этом Чацком гражданского начала, сужение темы Чацкого до темы любовной, лирической.

Действительно, в борьбе с театральностью амплуа театр всячески снимал штампы с роли «героя-любовника».

{252} Театр хотел сделать Чацкого очень молодым влюбленным, живущим в атмосфере молодого счастья, почти не замечая окружающего. Поэтому — привыкли мы считать — тема Чацкого-борца, Чацкого-гражданина была притушена в спектакле, и в этом был просчет первой постановки Грибоедова в МХТ. Но, анализируя подробнее систему образов, мы неизбежно видим, что тема противостояния Чацкого обществу вовсе не была смягчена и что роль не сводилась — да и не могла быть сведенной — к коллизии Чацкий — Софья. Просто театр в борьбе со штампами особое внимание обращал на возвращение к естественной, жизненной атмосфере, к тем реальным отношениям людей, которые давно превратились театрами в сценические положения. Что же касается конфликта Чацкого с обществом, в первую очередь с Фамусовым, то конфликт этот приобретал в спектакле неожиданно острое выражение именно потому, что за героями встало жестокое реальное время преддекабризма, потому что Чацкий был не театральным любовником, Фамусов — не театральным резонером, но оба виделись реальными людьми, воплотившими идеологию целых слоев общества. Людьми, непримиримость которых и столкновение которых, страшная застылая косность одного и ироническое отрицание другого — «работали» и на двадцатый век.

В исторической картине «Горя от ума» театр ощущал вечную свою тему — тему русской интеллигенции, ее исторической ответственности перед народом, долга перед ним, который театр понимал как долг невыполненный. И не только Чацкий — Качалов раскрывал эту тему, но и Станиславский — Фамусов. Его Фамусов был «антиинтеллигентом», представителем власти грозной и тупой, самоуверенной и испуганной, которая душила, ссылала, объявляла сумасшедшими всех тех, кто видел «неблагоденствие» жизни, тщательно скрываемое под лозунгами благоденствия и свободы.

Чацкий — Качалов мог быть добр, мог посматривать на московских монстров не с привычным гражданским (читай — театральным) гневом, а с тонкой иронической улыбкой. Но Фамусов — Станиславский, но Скалозуб — Леонидов не были добродушными по отношению к нему; общество его выталкивало, не принимало, словно волчья стая, почуявшая чужака. В таком решении темы уже и в первой редакции спектаклю возвращалась великая общественная {253} социальная тема Грибоедова, от которой внешне вроде бы и отходил Художественный театр. Тема эта крепла от спектакля к спектаклю, особенно от возобновления к возобновлению. В роли Чацкого (который и в первой редакции был не только влюбленным юношей, но прежде всего влюбленным юношей) и в других его образах тема эта выражалась все более отчетливо и вместе с тем все более свободно.

Три редакции спектакля, три редакции образа Фамусова в спектакле 1906 года, в возобновлении 1914 года и в радикально обновленной постановке 1924 года — благодарнейший материал, концентрирующий и раскрывающий эволюцию актерского искусства Станиславского от полемических поисков 900‑х годов к свершениям 10 – 20‑х годов.

Снова Станиславский как бы не думал в начале работы над Фамусовым о том, что он создает образ из стихотворной комедии, которую ученые соотносят то с Мольером, то с Шаховским. Он как бы игнорирует ту громадную сценическую традицию, которая тянется за Фамусовым из XIX в XX век. Он сосредоточен на одном — на воскрешении реально-житейского образа человека начала XIX века, в памяти которого живы екатерининские времена и совсем недавен московский пожар 12‑го года. И он применяет грибоедовский образ к себе, «влезает в шкуру» управляющего казенным местом, ищет его до-сценическую и послесценическую биографию, оттенки отношений его к дочери, как-никак единственной и любимой, к домашнему секретарю Молчалину, к смутьяну и неудачнику, но человеку своего круга — Чацкому, к свеженькой горничной Лизе, к дряхлому слуге Петрушке, привычному и незамечаемому, как стул в прихожей.

На фотографиях, соответствующих премьере, мы видим большого, породистого, молодящегося господина, далеко еще не старого — так, ровесника Гаева, — с замысловато-густым, тщательно припомаженным коком, с густыми бакенбардами, переходящими в раздвоенную бородку. Фрак, белый жилет, властные руки, умеющие величественно указать на дверь: «Вон!», умеющие поставить замысловатый росчерк на казенной бумаге.

Главное здесь не отношение к дочери, не домашние его дела, главное, самое важное — общественное его, социальное положение. Управляющий казенным местом, крупный московский бюрократ, который стремится стать {256} еще более крупным московским бюрократом: вот сверхзадача жизни такого Фамусова.

Этот грим, эта внешность, эта жестокая властность, такая ясная в образе, делают его совершенно не похожим на Фамусова в исполнении Щепкина — Самарина — Ленского. Там, при всей их непохожести, всем исполнителям Фамусов видится барином-домоседом с круглым брюшком, с пухлым лицом; у Станиславского он — чиновник, и дома словно готовый к заседанию, преуспевающий бюрократ, в устах которого так веско должны звучать строки:

По должности, по службе хлопотня,
Тот пристает, другой, всем дело до меня…

Традиция Малого театра уводила Фамусова в XVIII век, к Максиму Петровичу, к государыне Екатерине (это подчеркивалось старомодной прической, короткими панталонами, туфлями с пряжками, какие носили и герои Фонвизина). Понимание Станиславского, напротив, как бы выдвигало его вперед — к тем барам и службистам, которые с ужасом внимали слухам о тайном обществе и негодовали, что император утвердил смертную казнь только пятерым декабристам, и еще дальше — к людям 40‑х годов, к реформе 60‑х. Его Фамусов заставлял вспомнить не столько Капниста и даже самого Грибоедова, сколько Сухово-Кобылина, Писемского, Островского, — их чиновников, преуспевающих и лишенных сердца, их господ, которые отлично сочетают свое наследственное барство с современной службой. Господ, которые так респектабельны в обществе и так циничны в быту. (Критика первых спектаклей отмечала, что Станиславский — Фамусов выходит на сцену в нижнем белье, слишком откровенно заигрывает с Лизой, слишком груб с Софьей и Молчалиным, которого он третирует почти как дворового.)

Очень интересно позднейшее замечание Немировича-Данченко об эволюции образа Станиславского и о первоначальной его вызывающей полемичности: «В первой редакции был очень неудачен. Очень. И внешне и по замыслу не в стиле Грибоедова, а в стиле Писемского: чрезвычайно натуралистичный. И со стихом обращался с большим трудом и большими ошибками. А когда через несколько лет возобновили “Горе от ума”, Станиславский преодолел все трудности, понял, в чем дело, и стал хорошим {257} Фамусовым, а в третьей редакции играл эту роль уже замечательно, блестяще»[[263]](#endnote-264).

Эту новизну прочтения Станиславского, выдвижение им на первый план не Фамусова «домашнего», а Фамусова «служебного» сразу отметила критика, которой и Самарин и Ленский сразу показались безусловными «барами» рядом с таким новым Фамусовым: «Любят спорить — барин Фамусов или не барин. Блестящая традиция Малого театра узаконила барина. Г‑н Станиславский был больше чиновником, выбравшимся в баре, с департаментской внешностью, с напускной грозностью, с самодовольством глупости, почитающей себя высшим умом»[[264]](#endnote-265).

Образ премьеры 1906 года был интересен, но слишком еще односторонен; своеобразен сравнительно с традицией, но менее убедителен, чем традиция Малого театра. Надо вспомнить здесь и то, что работа над ролью шла в кризисное время для Станиславского, в 1905/06 году, когда он уже ощущал ограниченность и неполноту своего прежнего метода работы, но не пришел еще к «открытию давно известных истин».

Он продолжал работать над ролью после лета в Финляндии, после того как задумался о природе творческого самочувствия актера и подошел к открытию, к обозначению законов его; он работал над ролью Фамусова в разгар своих поисков, экспериментируя и в этой роли, не теряя от спектакля к спектаклю естественно-творческого самочувствия, но углубляя его все время, обогащая роль, которая не штамповалась, но наполнялась новыми оттенками, новыми находками, завоевывая зрителей полной правдой исполнения, сливающего реальность жизни с авторским, с грибоедовским ее отображением.

Образ, созданный в спектакле 1906 года, был первоначальностью, от которой все глубже шел Станиславский к оттенкам фамусовского характера, к воплощению эпохи, к передаче стилистики стихотворной комедии, к сегодняшним своим раздумьям о социальном строе и социальной розни русского общества.

В премьере было уже многое найдено для дальнейшего.

Правда, С. Яблоновский отмечал на премьере «неслиянность» Станиславского с образом: «Из‑под маски грима на зрителя глядели такие характерные, такие особенные, такие ни на кого не похожие глаза Станиславского, улыбались его губы, опять не похожие ни на чьи другие {258} губы. Он играл очень умно и интересно… но я все время видел не Фамусова, а отличного профессора, который показывал, как надо играть Фамусова…»[[265]](#endnote-266).

Но тут же критик говорил об удивительной новизне, неожиданности и в то же время органичности решения образа, которую отмечают изумленно почти все рецензенты премьеры. Их поражали не «ошибки», но свежесть звучания текста, знакомого по гимназии, знакомого по театральным утренникам, где Чацкий произносил монологи романтически-возвышенные, а Фамусов — «характерные». «Текст г‑н Станиславский читает отлично, с очень умными, часто неожиданно оригинальными и вместе правдивыми интонациями, с новым освещением смысла давно знакомых фраз»[[266]](#endnote-267). «Все эти знакомые со школьной скамьи слова звучат, как будто их слышишь в первый раз»[[267]](#endnote-268).

Считается обычно, что трактовка Станиславского резко изменилась во время возобновления спектакля, в 1914 году, когда Фамусов его стал, во-первых, больше «барином» и, во-вторых, все оттенки роли стали органичными, слились с образом, не в пример первой редакции. Но в 1907 году Л. Гуревич отмечает уже эволюцию образа, происшедшую всего за год. О премьере она говорит: «Фамусов — не величественный аристократ… а породистый хам, тянущийся в аристократы, сластолюбивый и лицемерный, угодливый перед высшими, властный с низшими — теперь предстал перед нами в новой изумительной чеканке»[[268]](#endnote-269). И большинство петербургских рецензентов весной 1907 года, когда театр показал на гастролях «Горе от ума», уже оценивает и описывает Станиславского иначе, чем московские критики 1906 года.

Н. Эфрос, С. Яблоновский и другие москвичи в 1906 году подчеркивали именно чиновничье, служилое, бюрократическое начало Фамусова — Станиславского, подчеркивали его резкость, те «черты из Писемского», которые отметил позднее Немирович-Данченко.

А вот Фамусов — Станиславский в петербургских рецензиях 1907 года: «Он передает эту роль верно, жизненно и, так сказать, объективно, не упуская из виду положительных качеств Фамусова. У него Фамусов — уравновешенный, мягкий, даже симпатичный московский барин старого покроя»[[269]](#endnote-270).

Особенно отчетливо раскрывает эту быструю эволюцию Станиславского в роли Фамусова Гуревич: «Какой {259} праздник русского искусства… Какая большая и вдумчивая работа внесена в исполнение этих двух ролей во время, протекшее с прошедшей весны! Фамусов, и тогда великолепно задуманный и сделанный… теперь предстал перед нами в новой изумительной чеканке… Фамусов кажется одновременно смешон и страшен: сквозь самодовольную улыбающуюся маску просвечивает весь ужас внутреннего уродства и пустоты»[[270]](#endnote-271).

Оказывается, «давно известные истины» Станиславскому открывались не в роли, внутренне чуждой ему, — не в Иваре Карено с его стеклянной башней, но в имеющей десятки великолепных «образцов» на русской сцене роли Павла Афанасьевича Фамусова. Совершенно отчуждая Фамусова от своего «лирического героя», он в то же время от спектакля к спектаклю изживал ту скованность, «неслиянность» с ролью, которая, вероятно, ощущалась у него вначале (вспомним реплику Сергея Яблоновского об актере-профессоре), «влезал в шкуру» управляющего казенным местом и увлекал зрителей этим процессом рождения нового человека, продолжая великую традицию русского театра. На сцене жил не актер, продолжающий трактовку Щепкина или Ленского, но неповторимый человек, олицетворяющий в то же время тип старой Москвы, вмещающий громадные темы русского бюрократизма и русского барства, которые вовсе не отошли в прошлое и в 1907 и в 1914 годах. Так трактовка Станиславского отвечала на важнейший во все времена вопрос решения классики. Не уводит ли углубленность в историю от современности? Нужна ли бытовая, детальная правда прошлого классической роли, если в классике режиссер видит острые сегодняшние вопросы, не должен ли он подчеркнуть, заострить именно сегодняшнее, оставляя в тени историческую точность?

На вопрос этот разные эпохи отвечают по-разному. В начале нашего века вопрос историзма, освоения прошлого в бытовой его точности был важнейшим. Задача театра в «Горе от ума» состояла не в том, чтобы искать аналогии с современностью, но в том, чтобы проследить корни ее в прошлом. Театр был предельно внимателен к бытовой правде самой истории. И тем яснее ощущалось, что сто лет назад носили другие костюмы, была другая мебель, обычаи, но основа жизни была та же, что и сегодня. В этой близости сущности жизни, в единстве ее — основа исторических спектаклей МХТ 900‑х годов. Причем {260} у театра не было того ощущения полного разрыва, конца прежней жизни, что так резко возникло после Октября. В 10‑х годах звучала сильнее тема продолжения вчерашнего в сегодняшнем, непрерывности времени Фамусова, городничего с началом XX века.

Для Фамусова реально можно было искать образцы в жизни начала XX века — это была та же русская монархия. Тот же русский бюрократизм, то же чиновничество, о котором Ленин скажет: «Ни в одной стране нет такого множества чиновников, как в России. И чиновники эти стоят над безгласным народом, как темный лес… Армия чиновников, которые народом не выбраны и не обязаны давать ответ народу, соткала густую паутину, и в этой паутине люди бьются, как мухи…»[[271]](#endnote-272). Те же сословия жили на Руси, той же пропастью были отделены они от России народной. «Власть тьмы» — это народ, живущий во тьме нравственной, социальной, духовной. «Горе от ума», «Ревизор» — изображение тех, кто стоит над народом; кто обладает громадной, реальной властью над живыми душами и власть эту употребляет только на пользу себе.

Отчуждение высшего класса от народа, от его интересов и потребностей было громадным. Вина правящих классов перед народом доказывалась театром неопровержимо; «народ, страдающий народ», который Станиславский совершенно вне Алексея Константиновича Толстого сделал эпическим героем «Царя Федора», присутствовал незримым, нелицеприятным судьею не только в исторических, но во всех классических спектаклях XX века. Анализ прошлой жизни осуществлялся именем современности, именем сегодняшней, бурлящей, тревожной жизни России[[272]](#endnote-273).

В этом смысле историческая точность, относящаяся к 20‑м годам прошлого века, была нужна XX веку; не случайно с «Горя от ума» начал Художественный театр свою серию классики XIX века, которая вместила и «Ревизора», и Тургенева, и «Братьев Карамазовых». «Горе от ума» — у истоков ее. Фамусов Станиславского — первый его классический образ, сыгранный по новому методу, образ, где продолжается и преломляется все, найденное до тех пор Станиславским — великолепным характерным актером XIX века. Его Фамусов не штампуется, не блекнет от спектакля к спектаклю, но растет, обретая все более естественные и многообразные очертания.

{261} В Фамусове 1914 года Станиславский не приглушал прежних черт своего чиновника-бюрократа, власть имущего хама, но дополнял роль раскрытием более точных примет московского барина, разности отношений его к Софье, для которой он был рачительным и хлопотливым отцом, к Молчалину, Чацкому, Скалозубу, слугам. Менялся и облик Фамусова — к 1914 году он становится из молодящегося барина средних лет мягким, обрюзгшим стариком. На фотографиях он — седой, лысоватый, пухлый, с чувственным ртом, с перстнями на пальцах; рубашка с пышным жабо, халат, подбитый мехом, или фрак со звездой — все сидит привычно, изящно на этом изнеженном московском барине.

Великолепная серия фотографий спектакля, иллюстрирующая сборник «“Горе от ума” в постановке МХТ», ведет нас по всему фамусовскому дому, показывает всех персонажей спектакля, то приближая их к нам портретами, то рисуя всю сцену с ее сложным, «естественным» расположением людей.

В первом явлении Фамусов, в халате, взгромоздившись на стул, переводит стрелки часов, пухлой рукой треплет Лизу за подбородок, — привычное поведение барина в доме, где он — хозяин над дочерью, над подчиненным, облагодетельствованным Молчалиным («не будь меня — коптел бы ты в Твери!») и крепостными.

Неожиданное появление Чацкого раздражает старика, вносит еще один диссонанс в бестолково начавшееся утро.

Правда, молодой человек, вернувшийся из дальних странствий, для Фамусова — человек того же общества, того же круга. Старик достаточно гостеприимно, почти по-родственному обнимает его:

Здорово, друг, здорово, брат, здорово!
Рассказывай; чай, у тебя готово
Собранье важное вестей…

И в то же время Чацкий Фамусову чужой — это подчеркивается, определяется сразу, как только хозяин дома, входя в гостиную, видит нежданного гостя: Павел Афанасьевич даже рот полуоткрыл, растерялся, сел за столик — и неодобрительно оглядел стоящего юношу.

Это сказывалось в том, с каким недоумением, с сожалением говорил старый чиновник о молодом интеллигенте — «Не служит»… В том, как Фамусов развел руками, {262} когда дочь сказала ему — «Ах, батюшка, сон в руку», — да так и остался перед мальчишкой Чацким с разведенными руками.

Во втором акте Фамусов сидит в диванной или маленькой гостиной. В ампирное окно с колонками смотрят ветки деревьев, чуть сверху (со второго этажа) видны московские дали, маковки церквей. Зеленые обои, симметричные книжные шкафы карельской березы, уютная печка слева, справа — дверь.

Фамусов — в сюртуке, в пестром жилете, в брюках, — вздев очки, раздумчиво диктует свое расписание недели дряхлому Петрушке — Артему.

Фамусов Станиславского в этом акте благодушный, домашний — он кейфует со Скалозубом на диване, с чубуком в руке; очки слегка сползли с переносицы; добро, немного озабоченно смотрит он на молодого, самоуверенно-блестящего полковника: «Да, счастье, у кого есть эдакий сынок!»

С Чацким он совершенно другой. Станиславский вовсе не утрирует его пренебрежение к Александру Андреевичу; Фамусов воспитанный человек, а Чацкий, каким бы он ни был, — человек его круга, поэтому «в отношении Чацкого Фамусов высокомерен, но это высокомерие в сценах со Скалозубом (“Просил я помолчать…”) не переходит в раздражение… Фамусов лишь выражением легкого недовольства дает понять Чацкому отчужденность последнего от его дома, но не третирует его»[[273]](#endnote-274).

И все же во втором акте происходит именно столкновение, разделяющее Фамусова и Чацкого. В этом столкновении Художественный театр применяет прием, обычный для всех постановок «Горя от ума», но как бы перевертывает его. Обычно во втором акте сценой владеет Чацкий, он «ведет оркестр», он произносит монолог, а Фамусов лишь вторит ему, подчеркивая его гражданственность своим брюзжанием.

В спектакле Художественного театра Чацкий посмеивается, сидит у стола, иронически поглядывает на столпов московского общества. А патетические монологи произносит… Фамусов — Станиславский. Он стоит в центре, он вдохновенен в своих воспоминаниях о Максиме Петровиче и в своем негодовании против Чацкого:

В чины выводит кто и пенсии дает?
Максим Петрович! Да! Вы, нынешние, — ну‑тка!

{263} Лицо его озарено, рука вытянута, указывает вперед и выше; Фамусов Станиславского здесь — словно пародия на прежнего, «театрального» Чацкого.

По свидетельству современницы, монолог: «Вот то-то, все вы гордецы» — «он говорил с громадным темпераментом, захлебываясь в похвалах Максиму Петровичу, все повышал и повышал тон. До сих пор звучит в ушах последняя фраза монолога, сказанная с уничтожающим презрением, торжествующим выражением лица и довольством, что удалось отделать молокососа Чацкого: “Вы, нынешние, ну‑тка!”»[[274]](#endnote-275).

И о московских дамах он говорит священнодействуя: Чацкий сидит у стола, Скалозуб с чубуком — на диване, а Фамусов, стоя в центре, восклицает в восторге: «Ирина Власьевна, Лукерья Алексевна!»

К третьему акту относится известный портрет — фотография Станиславского в роли Фамусова, заключенный в овальную раму, словно настоящий портрет кисти Брюллова или Тропинина: старик во фраке, со звездой, в белом жилете, с белой перчаткой в одной руке. Стоячий «грибоедовский» воротничок подпирает пухлые щеки, глаза из-под темных бровей смотрят внимательно и высокомерно.

Высокомерие это относится лишь к одному из гостей третьего акта — к Чацкому, и злоба, и торжество над ним прорываются, когда Фамусов слышит сплетню о сумасшествии беспокойного гостя:

Чего сомнительно? Я первый, я открыл!
Давно дивлюсь я, как никто его не свяжет!
Попробуй о властях, и невесть что наскажет!
Чуть низко поклонись, согнись-ка кто кольцом
Хоть пред монаршиим лицом,
Так назовет он подлецом!

По отношению к другим этот барин отменно учтив, соблюдая, однако, все оттенки обращения с низшими, высшими и с равными; разве что к Скалозубу он бросается слишком уж почтительно — не по возрасту для себя, не по чину для гостя, выводя его в центр зала, радушно улыбаясь: «Сергей Сергеич, запоздали…»

Здесь Фамусов — дирижер вечера (конечно, и мхатовцы не удержались, — дали настоящий бал, как и все театры), хозяин дома, объединяющий детально разработанную толпу гостей, где каждый гость — лицо, каждый — портрет 20‑х годов, каждый живет своей жизнью.

{264} Гости эти окружают Чацкого, хозяин теряется среди них и только в финале, когда гости отшатнулись к стенам от «сумасшедшего», выделяется огромная фигура Фамусова. Увидев Чацкого, хозяин дома тоже растерянно жмется вправо, к столу, — и все же он стоит впереди всех гостей, как бы защищая их от безумца. А по мере того как Чацкий, сидя на банкетке, задумчиво, для себя, произносит последний монолог о французике из Бордо, на лице Фамусова появляется улыбка. Стоя против сидящего Чацкого, большой, выхоленный, он, сжимая правую руку в кулак, с ненавистью смотрит на Чацкого. Но постепенно лицо его освещается улыбкой торжества и даже прощения — чего и ждать от безумного. В финале все кружатся в танце, не обращая уже внимания на Чацкого; только Фамусов остается стоять так же — сжав кулак, наклонившись к гостю, улыбаясь злорадно и соболезнующе: «Дошел, голубчик!» Пафос здесь передан от Чацкого Фамусову — пафос ненависти к выскочке-интеллигенту, патетика лирических воспоминаний о подлейших чертах прошедшего житья.

В четвертом акте уставший после бала хозяин дома, прилегший уже отдохнуть, почти скатывается с лестницы в своем халате, окруженный слугами. Снова он — в центре сцены, напуганный, но, как всегда, самоуверенный, большой, шумный, убежденный, что он центр мира, распоряжающийся миром. Он треплет Лизу за шиворот, как котенка, и голова ее беспомощно болтается; к дочери он простирает руки, как благородный отец, к Чацкому обращается, тоже воздевая руки к небу, — «А вы, сударь»… — хотя здесь нет ни толпы, ни гостей-единомышленников, а есть только Чацкий, Софья, прижавшаяся к колонне, да слуги с фонарями.

Сергею Яблоновскому запомнилось среди «неожиданностей» спектакля, что фразу «В сенат подам, министрам, государю» Станиславский произносил не с обычной угрозой, но совершенно спокойным, деловым тоном чиновника, привыкшего подавать просьбы и отношения в сенат. Этот неожиданный эффект вызывал всегда смех в зале. Московский барин, московский чиновник метался по сцене, угрожал Чацкому; накопитель, карьерист, заботливый отец проклинал всех своих выродившихся потомков, которые промотают и потеряют то, что сумел сберечь для них рачительный предок — управляющий казенным местом.

{265} Отзывы критики о Фамусове 1914 года — восторженны. Молодой начинающий критик Ю. Соболев видит Станиславского «ярчайшей фигурой всего спектакля»[[275]](#endnote-276). Николай Эфрос, следящий за Станиславским десятки лет, отмечает связь роста роли с теми принципами актерского искусства, которые Станиславский вырабатывал в последние годы[[276]](#endnote-277).

Роль, поразившая зрителей 1914 года, все росла, все набирала силы. В 1915 году Немирович-Данченко пишет в связи с предстоящими гастролями в Петербурге: «Наше “Горе от ума”, в конце концов, все-таки сведено к красивому зрелищу, лишенному самого главного нерва — протеста, лишенному того, что могло бы лишний раз дразнить и беспокоить буржуазно налаженные души… Относительно “Горя от ума” все мои мечты, какими я так горел весной, рухнули. Сейчас, если не считать очень большого успеха в роли Фамусова Станиславского, все остальное в постановке хуже, чем было 8 лет назад»[[277]](#endnote-278).

Еще раз в 1924 году возвращается театр к «Горю от ума». В спектакль вводится второе поколение, только что влившееся в Художественный театр. В толпе гостей выходят в третьем акте Хмелев, Баталов, Кедров; а Фамусова, как в 1906 году, играет Станиславский.

Н. М. Горчаков в книге «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» несколько модернизировал тему последней редакции спектакля. Но он оставил конкретные зарисовки репетиций Станиславского, воссоздание им облика грибоедовской Москвы, помощи Станиславского молодым актерам, которые должны были вживаться в совсем чуждые им образы старого мира. Конечно, это сознание именно «старого мира», невозвратности не только быта, отдаленность которого подчеркивалась и в 1906 году, но самой государственной системы царской России, определяло всю работу Художественного театра и Станиславского, снова играющего хлебосольного и жестокого, властного и глупого, самоуверенного и обманутого московского барина.

Снова Станиславский играл в спектакле Фамусова, как всегда, с полной отдачей, с абсолютным вхождением в образ. Он приезжал на спектакль в шесть часов — за два часа до начала спектакля, причем встречавшие его в театре не должны были уже называть его по имени-отчеству: он готовился к роли, к перевоплощению в образ человека с другим именем-отчеством. Он долго гримировался, {266} одевался, появлялся на сцене задолго до начала: «Перед первым выходом отходил на несколько шагов от двери павильона и на цыпочках проходил, подкрадываясь к дверям павильона, последние два‑три метра сцены.

Перед вторым и третьим выходами в том же первом акте всегда становился в глубине сцены и по сигналу помощника режиссера быстро шел прямо к дверям павильона. Как в старину, их распахивали перед ним рабочие. Но мы их одевали слугами, и по пьесе было вполне, конечно, оправдано, что Фамусова мог в его выходах сопровождать слуга или Петрушка. Ход издали сообщал всегда появлению Станиславского — Фамусова стремительный ритм».

Дальше Горчаков вспоминает свободу и естественность жизни Станиславского на сцене, сотни новых деталей, которые появлялись в образе, — деталей новых, возникших органично, в той непрерывной сценической жизни, в той полной свободе сценического поведения и творческого самочувствия, которой достиг актер, открывший «давно известные истины»: «Слушая последний монолог Чацкого, он на каждое обвинение последнего скатывал маленький шарик из воска свечи, с которой он явился в прихожую, и прилеплял этот шарик к стволу свечи: “на память!” Это было очень понятное зрителю “приспособление” слушать длинный монолог: ведь так слушали в церквах Фамусовы в четверг на страстной неделе чтение двенадцати евангелий!

Великолепно слушал Станиславский и монолог Чацкого: “А судьи кто?..” Он сидел лицом к публике у круглого стола посреди “портретной” и очень четко делил свое внимание во время этого монолога между Чацким, который шагал по комнате справа от него, и Скалозубом, курившим чубук слева, на софе. Чацкому на каждую мысль его он бросал грозные предостерегающие взгляды из-под сдвинутых бровей, как бы еще раз говоря: “Просил я помолчать…” И, повернувшись сейчас же к Скалозубу, посылал ему самую обольстительную улыбку, как бы сожалея о Чацком, который “с эдаким умом” и держится таких крамольных мыслей!

Грозный взгляд и улыбки по ходу монолога Чацкого делались все более грозными в сторону Чацкого, все более заискивающими в сторону Скалозуба, сменяли друг друга все чаще и чаще, а к последним словам монолога начинали путаться; и угрозы доставались Скалозубу, а {267} улыбки Чацкому, отчего сам Фамусов приходил в ужас и исчезал после такой “накладки” в соседней комнате, откуда и звал: “… Сергей Сергеич, я пойду и буду ждать вас в кабинете”.

Великолепно держал Станиславский и внутренний ритм роли. Энергичный, полнокровный, деятельный его Фамусов с каждым своим появлением стремительно двигал пьесу вперед»…[[278]](#endnote-279).

Так играл Станиславский Фамусова рядом с Чацким — Завадским, Софьей — Степановой, Молчалиным — Станицыным. Так развивал он сыгранное двадцать лет тому назад, доказывая исполнением своим, что роль, которую он строит по живым и органичным законам актерского творчества, не может омертветь[[279]](#endnote-280). Слишком велика была сверх-сверхзадача роли — изображение истоков русского барства, человека живого в своей среде и в своей эпохе, человека, страшного в своем самодовольстве, в уверенности, что мир принадлежит ему и он волен распоряжаться душами крепостных и взглядами равных себе.

Потомки Фамусовых уже исчезли с лица земли. А он жил на сцене — самодовольный, пухлый старый барин, хлопочущий о своей карьере и о том, чтобы хорошо пристроить дочку, с недоумением рассматривающий крамольника Чацкого. Это был великий урок мастерства для молодых актеров. Это был великий урок истории для молодых зрителей — встреча с человеком 20‑х годов прошлого века в 20‑х годах XX века, после Октября. «В третьей редакции играл эту роль уже замечательно, блестяще»…

## Тургеневские кружева…

После единодушно признанной, безусловной неудачи Станиславского в роли Ивара Карено особенно велик и безусловен успех, единодушное признание Станиславского в роли Ракитина из тургеневского «Месяца в деревне». В известной работе о театре Тургенева Леонид Гроссман проследил тесную связь Тургенева с традициями западноевропейской драмы. Проследил традиционность, почти «вечность» сюжета «Месяца в деревне» (соперничество {268} женщины и Девушки-подростка, перекличка усадебной пьесы с бальзаковской «Мачехой»)[[280]](#endnote-281).

Но отличие Тургенева от Бальзака исследователь в 20‑е годы игнорировал. Между тем живая русская традиция тургеневских спектаклей была основана не на ассоциациях с французской литературой XVIII – XIX веков, но прежде всего на теме России XIX века, реальной ее жизни, реальных ее людей. Передавая тонкость, зыбкую прелесть тургеневского диалога, театр всегда выводил его из полной реальности, всегда ощущал ту особенность и противоречивость настроения тургеневского «Месяца в деревне», которую точно раскрыл А. Кугель в своем портрете Тургенева-драматурга: «Любовно рисуется эта жизнь в деревне, среди невысказанных настроений, бессознательной жестокости, окутанной мягким очарованием, среди Ракитиных, более похожих и своим модным сюртуком и своим модным жорж-зандизмом на героев сейчас прочитанного романа, нежели на молодых помещиков начала пятидесятых годов. Так и видишь эту несуразную жизнь, фактически покоившуюся на первобытных основаниях крепостного права, и зато, с особенной силой, с необыкновенной интенсивностью поглощенную тонкостями чувства»[[281]](#endnote-282).

Новый «Месяц в деревне» — этапный в этом смысле спектакль русского театра, а Ракитин Станиславского — характернейшая его роль.

В 1909 году роль Ракитина уже насчитывала многих исполнителей. В первом спектакле Малого театра, в 1872 году, Ракитина играл Н. Вильде. В петербургском Александринском театре начиная с 1879 года Ракитина играли А. Полонский, Ф. Горев, В. Далматов.

Правда, критика писала больше всего о Савиной, игравшей сначала Верочку, потом, долгие годы, Наталью Петровну. Ее исполнение обеих ролей, ее дружба с Тургеневым, начавшаяся после «Месяца в деревне», превратились в театральную легенду.

А среди исполнителей роли Ракитина выделялся особенно В. П. Далматов — знаменитый «фат» русской сцены, отлично владевший диалогом. Савина и Далматов — прославленный сценический дуэт «Месяца в деревне».

«С редкой ясностью и знанием человеческой души передавались этими двумя замечательными артистами все тончайшие ощущения изображаемых ими лиц. Диалоги Натальи Петровны и Ракитина у Савиной и Далматова {269} незабываемы по своей тонкости и глубине. Из чувства деликатности, боясь причинить какую-либо боль, они не договаривали между собой, ничего не называли своими словами, но тем не менее не только с полуслова, но даже тогда, когда они молчали, отлично чувствовали и понимали друг друга.

Помню одну их паузу… Далматов — Ракитин подходил к раскрытому окну и долго смотрел в сад, залитый ярким солнцем, скрывая свое лицо от публики. Но по его спине, по всей его неподвижной фигуре вы ясно читали всю драму, которую он так тщательно старался скрыть от Натальи Петровны. Савина — Наталья Петровна оставалась сидеть в кресле возле стола, посреди сцены, и наблюдала за Ракитиным. Вот и все…»[[282]](#endnote-283).

Правда и тонкость чувств этих исполнителей были безусловными, не меньшими, вероятно, чем в дуэте О. Л. Книппер — Натальи Петровны и Станиславского — Ракитина. Но только в Художественном театре впервые за всю сценическую историю «Месяца в деревне» действие спектакля происходило в конце 40‑х годов прошлого века, к которому никогда не относились казенные постановки императорских театров с их дежурными павильонами «гостиной» или «сада» и с модными дамскими туалетами.

Эта точность времени, историзм спектакля прежде всего поразили критиков и были отмечены ими. Концу 40‑х годов были точнейше верны режиссер Станиславский, художник Добужинский, все исполнители спектакля. Верны в изображении неторопливой, уютно-бездельной жизни, в ощущении довольства и покоя богатых помещиков, делящих жизнь между Парижем и Орловской губернией, в томном безделье молодой барыни, в деловитости самого барина, в естественности сочетания русской и французской речи этих людей, в замкнутости их в своем обществе и непричастности к этому обществу молодого учителя-разночинца.

Сороковые годы — расцвет русского барства; тургеневская усадьба изобильна, в ней налажено и безделье господ и труд крепостных. Это не разоренная усадьба Сориных, не запустелое имение Войницких, но предшествие этого, о чем еще смутно вспоминают в «Чайке»: «Лет десять — пятнадцать назад здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь. Тут на берегу шесть помещичьих усадеб. Помню, смех, шум, стрельба, и всё романы, романы».

{270} Спектакль историчен в каждой детали, в малейшем оттенке. В то же время театр изумительно верен в «Месяце в деревне» не только самой исторической реальности, но прежде всего изображению этой реальности Тургеневым.

«Месяц в деревне» — середина цикла классических спектаклей дореволюционного Художественного театра — середина и, может быть, вершина полного слияния театра с драматургом, реального потока жизни — с воплощением его этим, только этим, именно этим писателем.

Ритм спектакля, оттенки диалога, внимание к мельчайшим нюансам взглядов и интонаций, к тончайшим перебивам ритма, пластическое решение, мизансцены — все здесь тургеневское, только тургеневское, не соотносимое ни с Чеховым, ни с Островским.

Громадна здесь была роль художника — гостиные с мебелью карельской березы, со старинными обоями, овальными зеркалами, букетами васильков в затейливых вазочках, с изразцовыми печами, романтическими пейзажами на стенах и реальными, прекрасными русскими далями, открывающимися за окнами дома Ислаевых, за подстриженными аллеями[[283]](#endnote-284).

Конечно, в изображении этого кажущегося уже бесконечно далеким быта, в создании своего Ракитина Станиславский использовал впечатления своей реальной подмосковной Любимовки: просторный дом с гостиными, зальцами, переходами, река под окнами, старые деревья, пестрые куртины, неспешные прогулки дам под зонтиками, атмосфера долгого летнего дня, домашние учителя, обучающие детей языкам и хорошим манерам, — все это было родным, сегодня живущим.

И дверь звенящая балкона
Открылась в липы и в сирень,
И в синий купол небосклона.
И в лень окрестных деревень…
Белеет церковь над рекою,
За ней опять — леса, поля…
И всей весенней красотою
Сияет русская земля… —

эти еще не написанные тогда строки блоковского «Возмездия» могли бы служить эпиграфом ко всему спектаклю МХТ, отображавшему красоту мира, замкнутого усадьбой и неизбежно сливающегося с тем, что лежит за усадьбой. На сцене не только ожили бесчисленные подробности {271} быта; наоборот, быт был очищен, отобран, стилизован. На сцене ожили дали, солнечные блики, старые деревья, самый воздух деревни — все то, что ввели в живопись импрессионисты и что прочно оставалось за пределами мировой сцены до «Чайки», до «Вишневого сада», до «Месяца в деревне».

Причем в последнем спектакле театр особенно тонко почувствовал и особенно точно воплотил то, что давало русской культуре молодое направление «Мира искусства».

Вместе с Бенуа и Добужинским, с Сомовым и Борисовым-Мусатовым Станиславский воспринимал «усадебную» тему — классическую тему русской литературы и живописи XIX века — уже глазами века XX, одновременно поэтизируя прошлое и ощущая невозвратность его.

«Месяцу в деревне», Ракитину — Станиславскому близки печальные люди Борисова-Мусатова, как бы парящие над реальной землею, пейзажи Бенуа и Добужинского — старые пруды, в которых отражаются облака, интерьеры с полукруглыми окнами, иронические «пасторали» Константина Сомова.

Темы врубелевской живописи и самые приемы Врубеля привлекали, тревожили Станиславского, но на сцене не были выражены им. Темы живописи «Мира искусства» были совершенно выражены Художественным театром не только непосредственно, в сценических работах Добужинского или Кустодиева, в живописи и режиссуре Александра Бенуа, но, может быть, наиболее полно — во всем сценическом решении «Месяца в деревне», и в первую очередь в роли его «jeune premier’а» — Станиславского — Ракитина. В его исполнении тургеневские мотивы находят самое гармоничное, самое изысканное и в то же время самое простое выражение.

«Два симметричных преддиванных стола: направо — барыня, экономка, гувернер. Налево — тоже. За преддиванным столом сидит молодая женщина, а в креслах около нее господин, невольно и особливо приковывающий к себе внимание. Это — Ракитин. В этом Ракитине, который был перед вами вчера, есть что-то от молодого Тургенева и что-то от Альфреда Мюссе, без всякого, однако, стремления к грубому портретному сходству. Может быть, это не столько сходство внешних черт, сколько внутренней сущности. В нем все дышит изяществом, тем рыцарством ушедшей от нас эпохи, которое создавалось {272} на рабстве и даровых хлебах и все же заключало в себе столько поэзии и благородства. Есть и настоящий дендизм. Господин читает вслух молодой даме. У Тургенева только несколько слов: “Monte-Cristo se redressa haletant”. Но господин читает из “Монте-Кристо” гораздо больше, и эта непринужденная чисто французская речь так гармонирует со всей картиной старого русского барства…»[[284]](#endnote-285).

Эта рецензия очень характерна для 1909 года; критика столь же единодушна в похвалах Станиславскому — Ракитину, сколь единодушна была в осуждении его Карено. Причем рецензии на «Месяц в деревне» вообще в большей своей части зримо-конкретны. Критики хотят заставить читателя сопереживать спектакль, и, анализируя исполнение, они подробно описывают «маленькую голубую гостиную» третьего акта, заброшенную оранжерею, парк, большую гостиную, кружевные туалеты О. Л. Книппер, розовые и голубые платьица Верочки, даже «изумительно стильное» пальто Ракитина[[285]](#endnote-286).

Критика дружно отмечала тонкость исполнения Станиславского, невиданную даже в Художественном театре: пленительная его сдержанность захватывала зрителей, заставляя их переживать оттенки слов, взгляды, чуть заметные повороты головы как самые действенные мизансцены, как самые драматические ситуации.

Утонченность Станиславского была подхвачена и заострена многими карикатурами, изображающими его томным, расслабленным, с устало опущенными веками, в изысканном сюртуке и немыслимо стильной шляпе[[286]](#endnote-287).

Для Станиславского это не просто удача. Роль Ракитина, да и весь спектакль для него прежде всего — признание той «лабораторной работы», которая столь противоречиво была начата им в «Драме жизни», велась потом непрерывно, упорно, одержимо над старыми ролями, в занятиях с молодежью театра в 1907 – 1908 годах: «За время моей сценической деятельности я собирал материал для книги, которая бы могла служить руководством начинающим артистам, режиссерам и ученикам драматических школ. Теперь мне остается привести в систему собранный мной большой материал…»[[287]](#endnote-288).

Всю жизнь Станиславский приводил этот материал в систему и не привел до конца. Но ощутимейшие и отраднейшие для него результаты дал «собранный материал» в тургеневском спектакле 1909 года: «Спектакль и, в частности, я сам в роли Ракитина имели очень большой успех. {273} Впервые были замечены и оценены результаты моей долгой лабораторной работы, которая помогла мне принести на сцену новый, необычный тон и манеру игры, отличавшие меня от других артистов. Я был счастлив и удовлетворен не столько личным актерским успехом, сколько признанием моего нового метода»[[288]](#endnote-289).

«Новый метод» Станиславский не только искал в себе, не только применял к своей роли, — он испытывал этот метод целым коллективом актеров, применял его к труднейшей классической пьесе.

«Месяц в деревне» дал Станиславскому то, чего не дала ему «Драма жизни», и он сам отлично понял принципиальное различие этих пьес:

«Тонкие любовные кружева, которые так мастерски плетет Тургенев, потребовали от актеров, как и в “Драме жизни”, особой игры, которая позволяла бы зрителю любоваться причудливыми узорами психологии любящих, страдающих и ревнующих сердец. Если же Тургенева играть обычными сценическими приемами, то его пьесы становятся несценичными…

Пришлось снова прибегнуть к неподвижности, к безжестию, уничтожить лишние движения, переходы по сцене, не только сократить, но совершенно аннулировать всякую мизансцену режиссера. Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят и заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей… Актер, игравший в моем лице одну из главных ролей пьесы — Ракитина, отлично понимал трудность новой задачи, поставленной мною же, режиссером. Но я и на этот раз доверился актеру, отказавшись от помощи режиссера-постановщика»[[289]](#endnote-290).

«Доверие к актеру» оправдало себя во всем спектакле и прежде всего в своей роли.

Метод работы Станиславского сделался методом работы всех актеров «Месяца в деревне». Полная сосредоточенность всей духовной природы артиста, полная вера в предлагаемые обстоятельства, сочетание живых жизненных ассоциаций с точнейшим восприятием исторической, «мирискуснической» дистанции (не случайно Станиславский определяет «Месяц в деревне» как «тонкую комедию») дали результаты неопровержимые. С первого же диалога Ракитина и Натальи Петровны, описанного так зримо С. Яблоновским, со сцены, где Ракитин небрежно-лениво читает Наталье Петровне «Монте-Кристо» под {274} картиной, изображающей романтические руины, а Наталья Петровна так же небрежно и лениво слушает повествование о великой любви загадочного графа.

В этой сцене «Ракитин Станиславского был целиком из 40‑х годов — с его слегка вьющимися волосами, причесанными по давней моде, с бородкой à la Альфред Мюссе, в безукоризненном сюртуке, старинном галстуке»[[290]](#endnote-291).

В этом Ракитине были как бы синтезированы, до совершенного выражения доведены характерные черты русского барина и в то же время интеллигента 40 – 50‑х годов.

Молодые Герцен и Огарев, Грановский и сам Тургенев вспоминаются в соотношении с этим Ракитиным, тонким, наблюдательным, всепонимающим: «В Тургеневе сказывался барин из центральной великорусской местности поюжнее от Москвы… Наследственность барственного склада и можно было изучать в Тургеневе… В целой тысяче иностранцев он всегда выделялся не одной только своей огромной фигурой и живописной головой, а манерой держать себя, особенным выражением лица, интонациями голоса… Несмотря на то, что руки и ноги у Тургенева были большие, походка замедленная и тяжеловатая, в нем жил настоящий барин, все приемы которого дышали тем, что французы называют distinction (изысканность), с примесью некоторой робости. Вот эта душевная черта тоже чисто русская, я бы сказал даже — дворянско-русская»[[291]](#endnote-292).

Это литературное описание Тургенева как нельзя более совпадает со сценическим решением Станиславским роли Ракитина.

На генеральной репетиции Немирович-Данченко сделал Станиславскому замечание по роли: «Ракитину роман надоел. Вначале Ракитин ленится читать. Каждый раз радуется, когда можно не читать»[[292]](#endnote-293).

В своем непрерывном режиссерском комментарии роли Станиславский также прослеживает неизменность, устойчивость отношений Ракитина и Натальи Петровны — «Дружба давняя, привычная…» С первого диалога он подчеркивает «укрупненность» каждого оттенка речи, интонации, взгляда, значение самых, казалось бы, незначительных авторских ремарок.

Каждый оттенок слова для героев значителен, каждая улыбка, движение губ, поворот головы. Словно на сцене {275} воплощаются строки Фета: «Только и есть в этом мире, что чистый, влево бегущий пробор»…

Люди поглощены своими отношениями, их тонкостью и сложностью. И в сценическом их решении Станиславский находит соотношение внешней бездейственности, внутреннего действия и сценического выражения этого действия. Он замечает в записных книжках: «В искусстве переживание нельзя сразу построить на весь вечер, а надо как в автомобиле поддерживать чувство и переживание мелкими вспышками»[[293]](#endnote-294).

Эти «вспышки» он отмечает в своем режиссерском экземпляре.

Станиславский подчеркивает здесь обостренную наблюдательность Ракитина, реакцию его на бесчисленные тургеневские ремарки: «поглядев на него», «медленно», «останавливаясь». Одним оттенком — «грустно и наблюдательно» — окрашивает Станиславский первую сцену: неотступно следит он за Натальей Петровной, которая «не вышивает, а сосредоточенно ковыряет иглой»… И вообще он за ней наблюдает — с улыбкой, с любовью.

«Достаточно взглянуть, какою сдержанною, почтительною радостью светится лицо Ракитина, когда он обращается к Наталье Петровне, как весь подбирается он, когда она входит в комнату, как бесконечно сдержан он в проявлении своего чувства, чтобы увидеть, что это — человек другого века, почти другого мира… Пожалуй, излишне сдержан, излишне замкнут, но в таком замысле много изящества и для него много указаний в пьесе… Станиславский был истинным тургеневским героем, даже с некоторой нарочитой тургеневской нудностью, которая заставляет женщин устремляться от Ракитина к Беляеву…»[[294]](#endnote-295).

И когда врывается в гостиную порыв ветра, когда идет откровенный разговор — «почти признание», — так тонки и значительны у Станиславского все тургеневские оттенки: «оглядываясь», «с живостью», «задумчиво», «с улыбкою»…

Тот быт, который так умел воссоздавать Станиславский, который он воскрешал в «Отелло» и «Уриэле Акосте», в «Царе Федоре» и «Горе от ума», здесь не только отходит у режиссера на второй план, но вообще уходит из его сферы. Станиславский оставляет его художнику, а сам весь сосредоточен на психологии; он слегка «открывает», заостряет авторские ремарки, концентрирует {276} атмосферу: «Ракитин размяк, как в тишине весеннего Вечера. Так счастлив, что боится нарушить эту тишину. Он живет, когда она улыбается, и несчастлив, когда она беспокоится. Малейший ветерок — и счастье сдунуто…»

Станиславский здесь верен именно Тургеневу, его недосказанности и тонкости; так же тонко и так же бездейственно, на полутонах, на паузах, на оттенках идет его роль и развитие действия во втором акте, в парке, где неспешно прогуливаются Наталья Петровна, вся в белом, с кружевным зонтиком, и Ракитин, в низкой шляпе. Наблюдательный, нервный, ловящий взгляды и интонации Натальи Петровны, Ракитин и не догадывается о главном — о Беляеве; ревность его Станиславский отмечает как «инстинктивную». Он ничего не заостряет внешне, но подчеркивает здесь неприязнь давних друзей друг к другу, неожиданную их взаимную раздраженность, сменившую покой первого акта. И в то же время Станиславский как бы уводит Ракитина от действия; тот сам хочет вернуть привычную бездейственную откровенность, полуобъяснение. Ракитин — Станиславский ведет к этому, а Наталья Петровна — Книппер не отвечает на этот раз пониманием — впервые за четыре года. Поэтому диалог их во втором акте впервые идет «раздраженно», поэтому Ракитин неожиданно начинает говорить о постороннем: «Посмотрите, Наталья Петровна, как хорош этот темно-зеленый дуб на темно-синем небе. Он весь затоплен лучами солнца, и что за могучие краски… Сколько в нем несокрушимой жизни и силы, особенно когда вы его сравните с той молоденькой березкой… Она словно вся готова исчезнуть в сиянии; ее мелкие листочки блестят каким-то жидким блеском, как будто тают, а между тем и она хороша…»

А Наталья Петровна ядовито отвечает Ракитину: «Природа должна быть вам несказанно благодарна за ваши изысканно-счастливые выражения; вы волочитесь за ней, как раздушенный маркиз на красных каблучках за хорошенькой крестьянкой…»

Станиславский ощущает, что его Ракитину надо «этот монолог начать с раздражением и кончить тем, что ушел в настоящую поэзию… Ракитин тонкий эстет»… А дама его, оказывается, «глумится над эстетизмом… Атмосфера насыщается драмой. У него тоже боль, ирония — почти ругаются…» И вся эта драма, таящаяся за незначительными, скупыми репликами, выражается в том же «безжестии», {277} в лаконизме, которые так поразили критику: «Действие развертывается просто, изящно; это действительно кружево! Станиславский — тип; ему веришь, он живет! Это — джентльмен до мозга костей, барин в лучшем смысле слова, правдивый, благородный»[[295]](#endnote-296).

Ни одного оттенка характера Ракитина не упустил Станиславский в спектакле. Он подчеркнул милую ему черту Ракитина: дружбу с молодежью. Из того, что мальчик Коля Ислаев на «ты» со взрослым, из его обращения: «Ракитин, вели нам клею дать», — рождается ощущение Станиславского: «Все боятся Натальи Петровны, а Ракитин потихоньку помогает молодежи, он ее балует и дружит…»

С острой наблюдательностью, с доброжелательностью Ракитина сочетаются оттенки: «опять мямля»… «опять рыхлость, покорность»…

Привыкнув к этому бездействию, к полутонам-оттенкам мыслей, к беседе утонченной и изысканной, Ракитин Станиславского не замечает уже реальности. Ворвался свежий ветер в окно, возмутил покой Натальи Петровны молодой учитель, а Ракитин принимает предгрозье за безмятежную тишину и на вопрос любимой женщины, понравился ли ему учитель, мягко отвечает: «Хорошее лицо…» «Здесь Ракитин комичен — он думает об ее мысли, а не заметил причины мысли, т. е. Беляева», — замечает Станиславский.

На этих оттенках, на том, что изящнейший, воспитаннейший, утонченнейший человек «упускает жизнь», — строил Станиславский свою роль; в несовпадении прекрасных возможностей ума, характера, воспитания Ракитина и реальных дел его на земле видится Станиславскому комедийное начало образа.

Он вообще видел пьесу Тургенева «комедией», но понятие это для Станиславского — режиссера и актера было всегда очень емким и исторически конкретным. Вооруженный опытом работы над всеми пьесами Чехова, он раскрывал в Тургеневе драматурга — предтечу Чехова, близость диалога тургеневского диалогу чеховскому, близость чеховской формулы «люди обедают, только обедают» — осторожному, естественно-жизненному драматизму «Месяца в деревне».

В этом спектакле Станиславский искал «естественное сценическое самочувствие», искал принципы «искусства переживания» во всех ролях, в том числе и в своей. Но сами {278} эти принципы вырабатывались им прежде всего в связи с чеховской драматургией. После Астрова и Вершинина, после Гаева и Шабельского искал Станиславский гамму чувств Ракитина, разнообразие и глубину его переживаний, правдивых в каждом оттенке, смело соединяя краски и признаки разных жанров, помогающих открыть правду переживаний Ракитина и сохранить эту правду на многие спектакли вперед.

Только актер, прошедший чеховскую школу, мог так смело и разнообразно построить роль, оттенить «рыхлость» Ракитина первого и второго актов его неожиданным бесстрашием, откровенностью и в то же время деликатностью по отношению к Наталье Петровне во второй половине спектакля.

Третий акт своей роли он строит, переводя полутона в тона, подчеркнуто резко и сильно отмечая переходы от мягкого эгоизма Ракитина к альтруизму Ракитина.

Действие происходит в гостиной — не той большой, где шло первое действие, а в маленькой, с большими диванами, со старинными портретами на стенах. Ракитин и Наталья Петровна тихо разговаривают, сидя на диване, и все тургеневские ремарки «вполголоса», «промолчав», «печально» снова приобретают у него более действенное, резкое значение, чем в пьесе.

Здесь Станиславский — Ракитин перестает быть наблюдателем. Здесь он решает, как надо поступить и что надо делать. Здесь с наибольшей силой проявляются прекрасные его человеческие качества, и в то же время проявляются они в той же узкой сфере жизни, которая не может быть основой жизни человека.

Когда Наталья Петровна признается, что молодой учитель произвел на нее «сильное впечатление», когда она обращается к Ракитину: «Помогите мне… что со мной делается…», Ракитин — Станиславский «похолодел от огорчения. Это удар. Ревнует сильно… Самолюбие мужчины… Замкнулся в эгоизм, холоден. Понимает, что ей больно от его холодного тона, — тем более его придерживается…»

Когда же он снова входит в гостиную после объяснения Натальи Петровны с Верочкой, когда Наталья Петровна «словно безумная», Станиславский подчеркивает перелом Ракитина, которому жалко женщину и хочется ей помочь: «Вряд ли он где-нибудь покажет столько преданности, любви и готовности терпеть от нее. Как хорошо, {279} что он тихо садится подле нее. Он решил не обижаться на ее тон. Подавить горечь ее тона, быть ей преданным. Поэтому говорит особенно негромко и тихо. “Ракитин, скажите, что со мной?” — спрашивает Наталья Петровна. Ракитин отвечает ей, помолчав, по авторской ремарке: “Вы влюблены”».

Станиславский знает, что его герою «это очень трудно сказать, но не тогда, когда он это говорит, а перед тем, как говорит… До слов должны ощущаться переживания». Сказанное слово вырастает у исполнителя из-под почвы несказанного, передуманного, прочувствованного. Станиславский подчеркивает здесь героизм, полную самоотверженность и самоотдачу Ракитина, замечая в то же время тончайшие стилистические особенности его речи: «Бедная женщина!» — «это остаток французского романтизма, тут Тургенев словно переводит с французского языка».

У нее же в этой сцене — «сомнамбулизм», она даже не замечает его жертвы. И еще драматичнее, еще насыщеннее следующее объяснение с Натальей Петровной. Они противоположны здесь: «Ракитин здесь чудесный. Он весь в заботе, он и не думает о себе…» А Наталья Петровна «решила действовать сама, без посторонней помощи. Ракитина надо поставить на свое место хорошо знакомого — не больше. Посредников ей не надо…»

Ракитин, поняв все, произносит здесь только: «А!» Станиславский комментирует: «Сыграть это “А”! Вот что! Все обрывается в душе Ракитина. Все кончено, он понял, что она не доверяет Ракитину больше, что она любит Беляева. Больше ему делать нечего — настаивать неприлично. Надо отступить. Горький тон и светские отношения».

Наталья Петровна благодарит его — «Благодарствуйте» — «так, как благодарят лакеев». Он отвечает ей: «О, не благодарите меня», — «с болью, с гордостью, с упреком и холодной светскостью».

Четвертый акт Станиславский почти не комментирует. Здесь в объяснениях, происходящих в оранжерейке с цветными стеклышками над дверью, со старыми цветочными горшками, где торчат высохшие растения, — здесь Ракитин «скрывается за фатовство», а Ислаеву «стыдно за Ракитина»; здесь Ракитин «потерялся от взгляда»; а дальше все скрывается, растворяется в смехе, в шутках, драма истончается, внешне улаживается; природа по-прежнему {280} прекрасна и равнодушна, муж предан Наталье Петровне, устраивается судьба Шпигельского — только семнадцатилетняя Верочка выходит замуж за толстого, старого, глупого соседа. Только одна жизнь изломана, остальные улыбаются, шутят — воспитанные, светские, деликатнейшие люди. На этом «тонкая комедия» кончается.

В ней нет открытой иронии[[296]](#endnote-297), но есть грустная усмешка превосходства и понимания оборотной стороны, жестокости этой прелестной жизни. Есть прозрение будущего этого класса, слоя людей. В этом — историзм спектакля, неизбежное сближение «кружевной комедии» с огромными темами, унаследованными искусством XX века от XIX века. Сливаясь с живописным видением Добужинского, совершенно выражая его, Станиславский в роли Ракитина в то же время сохранял свою постоянную близость классической литературе русского реализма; его Ракитин заключал «усадебную тему», как она развивалась Тургеневым в прозе, Тютчевым и Фетом в поэзии — с ее пристальным вниманием к природе, к пейзажу, к чередованию времен года, с тем культом любви, смены ее настроений, которые так сильны были в «Дыме», «Рудине», в «Дворянском гнезде».

И Ракитин Станиславского не был лишь сценическим упражнением — хотя бы и совершенным — на тему стилизации и воскрешения старины.

Роль элегантного молодого барина, влюбленного в жену друга, не была только психологическим этюдом, хотя бы и превосходнейшим: она тесно соприкасалась с общей темой Станиславского, темой русской интеллигенции, ее роли в жизни и ее великой ответственности за жизнь.

Ракитин Станиславского с его культом любви и крахом любви смыкался с образом «лишнего человека», каким видела его русская литература и демократическая критика XIX века. Станиславский не расширял рамки действия тургеневской пьесы, не стремился подчеркнуть крепостной уклад жизни, не акцентировал «забитости» немногих слуг и дворовых своего спектакля. Напротив, сарафан горничной Кати был так же красив, как платье воспитанницы Верочки; жизнь выглядела в спектакле прекрасной, изобильной, гармоничной — так гармонично сливались аллеи ислаевского парка с полосами пашни на горизонте. Станиславский ни в чем не упрекал своего {281} героя и не пытался насильственно внести в спектакль ноты осуждения Ракитина; он сливался с героем, разделял все оттенки его чувств. Но он видел жизнь несравненно вернее и шире, чем видел ее Ракитин. Он понимал, к чему приведет эта замкнутость Ракитина, отрешенность его от грубой прозы, полная сосредоточенность способного, умного, образованного человека только на одном — на визитах в соседнюю усадьбу, на томительных объяснениях, прогулках с Натальей Петровной. Ракитин Станиславского — сам себя наказавший, сам себя обокравший человек. Так образ тургеневского молодого барина смыкается с образом чеховских Гаева и Шабельского — словно тоскливая флейта старика слышится в доме Ислаевых, из которого навсегда уходит молодой сосед.

Поэтому прочтение Станиславским образа Ракитина оказалось таким близким 1909 году. Его изысканный, «обаятельный» Ракитин (М. Г. Савина после спектакля подарила Станиславскому записную книжку с надписью: «Обаятельному Ракитину…») был не только человеком 40‑х годов — он был сродни «русским денди», читателям и подражателям Уайльда 900‑х годов, брезгливо-иронически относившимся к грубой реальности. В самой его изысканности, в отрешенности от реальности, в утонченности чувств — такой утонченности, за которой сами-то чувства вырождаются, — в отрыве лучших (а Ракитин бесспорно принадлежит к их числу) людей интеллигенции от общих, больших вопросов жизни всего народа и всей страны уже заключена историческая вина и неотвратимое возмездие за нее. Это ощущение движения, потока истории пронизывает роль, казалось бы, столь далекую от истории. Поэтому на первых же страницах режиссерской партитуры «Месяца в деревне» Станиславский придет к определению: «эпический покой дворянства».

Определение это никак не означало ослабления драматизма спектакля. Напротив, «эпическое» обостряло драматизм, вводило «частные» темы данной драмы в поток общей народной жизни России, по-разному выражающейся театром в эпохи Грозного и Грибоедова. Не огрубляя, не вульгаризируя Тургенева, театр вводил в спектакль в качестве его камертона, сверх-сверхзадачи, тему вины русского дворянства перед Россией, отчужденность его от движения жизни, замкнутость в мирке своей семьи, своей наживы, своей карьеры — как у Фамусова {282} или городничего, или в изящнейшем мире тончайших личных переживаний — как у Ракитина и Натальи Петровны.

Кроме того, действительно первая половина прошлого века воспринималась в начале XX века как эпоха «эпического» покоя, жизни налаженной, изобильной, исполненной сознания вечности своего сословия и данного порядка жизни. «Вот как шли годы жизни», — уже отчужденно замечает Станиславский в режиссерском экземпляре. Для него сегодня такие «годы жизни» уже невозможны. Театр ставит пьесу после «Вишневого сада», после «На дне», после 1905 года, понимая и воплощая в тургеневской красоте неотвратимость конца, разорение усадебной темы, похороненной в «Вишневом саде» и воскресшей ненадолго здесь, в картине дальнего прошлого.

Мы знаем, что Станиславский в работе над ролью всегда обращался к прототипам житейским, к людям, его окружавшим. И черты Ракитина он видит в человеке, тесно связанном с Художественным театром.

Когда Ракитин болтает с Натальей Петровной, Станиславский замечает: «causerie à la Стахович»; в третьем акте, к фразе: «Я не вправе ревновать», — он приписывает: «Стахович в СПб.».

Алексей Александрович Стахович — одна из колоритнейших фигур русского барства. Кавалергард, полковник, адъютант великого князя Сергея Александровича, московского генерал-губернатора. Он был дружен со Станиславским, был одним из крупнейших пайщиков Художественно-общедоступного театра и, выйдя в отставку генералом, сделался актером МХТ. Способности его оказались средними; великолепно сыграл он одну роль — Степана Трофимовича Верховенского в «Бесах», барина 40‑х годов, как бы своего двойника-предшественника. Л. М. Леонидов вспоминает: «При всей его доброте, отзывчивости, иногда просыпался в нем крепостник, и даже не по линии жестокости, а по линии издевательства. Например, каждое утро спрашивает своего лакея, как он провел ночь со своей женой. А то, неизвестно почему, заставил буфетного мальчишку выучить монолог Отелло перед сенатом, и тот, вытянувшись, руки по швам, одним духом, без остановок протрещал весь монолог…

Но, несмотря на все дурачества, он понимал и чувствовал, что, как говорится в “Трех сестрах” Чехова, “надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная {283} буря, которая идет, уже близка”. Поэтому при каждой встрече с крестьянами первый снимал шляпу и отвешивал поклон. “Еще неизвестно, что нас ожидает”, — говорил он… Он понимал все несоответствие между деревней и барами. В революцию он очень растерялся, еще близость к театру его немного поддерживала»[[297]](#endnote-298). Последние годы жизни его описали Леонидов и Немирович-Данченко: нетопленая квартира, кухня, где ютятся Стахович и Волконский — бывший директор императорских театров, сплетни, слухи… В 1919 году в этой кухне Стахович повесился.

Для Станиславского в 1909 году Алексей Стахович был воплощением русского барина; воспитанного, «комильфотного». Его черты претворялись актером в работе над ролью, и словно едва уловимое предчувствие будущего, жизненной катастрофы, смерти Стаховича окрашивает образ Ракитина, ведущего жизнь между орловской усадьбой и Парижем. Исторически конец Ракитина и Ислаевых очень далек. Но он остро и тревожно ощущается Станиславским во всем, уже несуществующем «покое дворянства» 40‑х годов — в том бездельном, красивом покое, который обернется в XX веке бурей и гибелью.

Ракитин не остался единственной тургеневской ролью Станиславского.

Через два года Станиславский снова обратился к Тургеневу. Он поставил в 1912 году «Тургеневский спектакль», где игрались драматическая пословица «Где тонко, там и рвется», первый акт «Нахлебника», одноактная комедия «Провинциалка». В последней Станиславский выступил и актером — в роли графа Любина. Комедия-шутка, непритязательная страничка старинных нравов, провинциального быта. В «Провинциалке» Щепкин и Мартынов играли Ступендьева, Любина — В. В. Самойлов в Петербурге, С. В. Шумский в Москве. Комедию эту концертно разыгрывали Далматов и Савина. По воспоминаниям А. Д. Дикого, подробно описавшего этот спектакль и процесс работы над ним, Станиславский был уверен, что МХТ провалится, что после Савиной — Далматова к ним не пойдут, но неожиданно утешался сам и утешал других: «Публика приедет смотреть Качалова (Горского в “Где тонко, там и рвется”), а мы пройдем, как водевиль»[[298]](#endnote-299).

Станиславский и ставил «Провинциалку» как «водевиль» — легкую комедию положений, где немолодого {284} волокиту-графа дурачит хорошенькая жена провинциального чиновника, сумевшая успешно устроить карьеру увальня мужа, которого граф переводит из провинциальной глуши в Петербург.

Дарью Ивановну Ступендьеву — молодую, миловидную, лукавую, умную, — играла М. П. Лилина, играла изящно, тактично, легко. Ее абсолютно принимала вся критика 10‑х годов.

А Любин Станиславского выглядел рядом с ней тяжелым, громоздким, «почти буффонным»; в новом спектакле он был совершенно противоположен первой своей тургеневской роли[[299]](#endnote-300). Густая характерность, ярчайшие краски Любина возвращали к работам молодого Станиславского, к бесчисленным его удачливым и неудачливым, молодым и стареющим волокитам, игранным во времена любительства.

Но в новой роли Станиславский еще более комичен, карикатурен, можно сказать, более открыто театрален, чем в комедийных образах 80 – 90‑х годов. Его герои из пьес Островского, сыгранные пятнадцать-двадцать лет тому назад, кажутся гораздо более реальными рядом с этим преувеличенным образом. Придерживаясь толкования реализма лишь в его житейски правдоподобном плане, можно было бы говорить о регрессе Станиславского, об эволюции его от жизни… к театральности. Так оно в известной степени и было, только эта эволюция служила вовсе не отходу от реализма, но обогащению его, расширению его возможностей.

Молодой актер уходил от «знакомой сцены» к «знакомой жизни», увлекался растворением театра в жизни, буквальным переносом ее на сцену.

Сейчас он проверяет реальность театром; как никогда, внимателен он к жанру, к особенностям драматургии, ощущая неповторимость стиля данного драматурга и различия его в разных пьесах.

В «Провинциалке» он видит иного Тургенева — комедиографа, великолепно чувствующего театральную стихию, разрабатывающего «вечную», восходящую к Шекспиру и комедии дель арте тему обманутой любви старика, одураченного молодой женщиной.

Почему же так видел Станиславский свой новый тургеневский образ? Разве не мог он ввести всю «Провинциалку» и свою роль в разряд «кружевных», акварельных решений: тишина русской провинции, тонкая, чуть двусмысленная {285} словесная игра прелестной провинциалки и графа-петербуржца, сдержанная досада графа, все-таки выполняющего свое обещание устроить чету Ступендьевых в столице: «До свиданья в Петербурге, провинциалка!»

Вероятно, таким, светски легким, изящным был первый исполнитель роли, В. В. Самойлов. Сохранилась его зарисовка-автопортрет в роли Любина: стройный господин в правой руке держит монокль, в левой — трость и шляпу. Бакенбарды его модны без всякой преувеличенности, костюм вполне столичен без малейшей вульгарности: мягкий белый галстук, белый жилет, модный сюртук с закругленными полами… Таким же истинным петербуржцем, манеры и речь которого резко контрастируют с медведями-провинциалами, был и другой прославленный Любин петербургского театра — В. П. Далматов, и москвич С. В. Шумский, восхитивший самого Тургенева.

Станиславский увидел Любина совершенно другим, как не похожей на другие тургеневские пьесы увидел «Провинциалку».

Вполне возможно, что Станиславский не знал резко отрицательного отзыва Аполлона Григорьева об этой пьесе. Забытый к 900‑м годам, критик писал в 1851 году, что в новой пьесе Тургенева «очень мало русского» и что вся она лишь подражание французским «провербам» — сценическим пословицам: «Пожалуй, есть в ней кое-что, показывающее, что действие происходит в России, а не в каком-либо другом государстве. Но согласитесь, что большую часть ее можно очень легко перевести, например, на французский язык, она нисколько не потеряет от этого. Не таковы пьесы Гоголя»[[300]](#endnote-301).

Но вся режиссура Станиславского и все его исполнение роли Любина как бы полемизирует с этой точкой зрения. Для Станиславского «Провинциалка» была истинно российской пьесой, а Любин — характером, образовавшимся на русской почве. Он как раз сближал свое решение с пьесами Гоголя, с «Ревизором» гораздо больше, чем с тончайшим «Месяцем в деревне».

То, что происходит в «Месяце в деревне», в «Где тонко, там и рвется», — недосягаемая мечта героев «Провинциалки». Там — хозяева усадеб, русские парижане, здесь — семья мелкого чиновника Ступендьева, служилого, не поместного дворянина. Жизнь идет мелочная, бедная, бесперспективная. Сам Ступендьев в изображении {286} В. Ф. Грибунина — рыхлый, похожий на Обломова — давно смирился, давно полюбил эту жизнь с ее долгим сном и обильной едой. Декорация Добужинского была противоположна его же «Месяцу в деревне»: желтая гостиная с бедноватой меблировкой, обилие вязанных скатертей и салфеточек, церковь за окном — скука, город Калинов, где томится умная, живая Дарья Ивановна, выданная за Ступендьева.

«Провинциализм», — написал Станиславский на полях своего режиссерского экземпляра тургеневского спектакля, охватывая этим словом и всю его атмосферу, и взаимоотношения героев[[301]](#endnote-302), сближая свое решение с той темой русской провинции, ее быта и ее характеров, которая так важна и весома была в реалистической литературе XIX века. И эта тоска уездного городка, копеечные расчеты, хлопоты по хозяйству нарушаются известием о приезде важного графа. Из самого Петербурга. В доме все идет вверх дном: выколачиваются ковры, вытирается пыль, кухарка колдует над обедом, прячется насмерть перепуганный лакей — подросток Аполлошка, а Ступендьев, облаченный не в свой любимый «бешмет», а в тесный сюртук, испуганно встречает надменного сухопарого человека, недоумевая, то ли это сам граф, то ли кто повыше.

Когда же выясняется, что это лишь «вольнонаемный человек», попросту — камердинер, провинциалов пронимает дрожь: если слуга таков, то каков же хозяин его?

Наконец в гостиной появляется сам Любин. У Тургенева он «одет щегольски и несколько изысканно, как обыкновенно одеваются стареющие бель-омы». Слишком блестяще напомажены его кудри, причесанные «à la мужик», слишком старательно подвиты усы, переходящие в бакенбарды, слишком широки светлые брюки, слишком остроносы ботинки, слишком моден сюртук, застегнутый на верхнюю пуговицу. Все это — такое новенькое, ослепительное — не вяжется с грузной фигурой, с несколько обрюзгшим, но румяным лицом, к которому словно приклеены подвитые бакенбарды. Граф предельно холоден со Ступендьевым, и в этом пренебрежении к хозяину дома, в сохранении дистанции между собою — графом! — и мелким чиновником повторяется, привычно и безысходно, субординация жизни и провинциального городишки и блистательного Петербурга, из которого прибыл блистательный Любин. Граф оказывается больше похожим {287} на камердинера, чем камердинер; он не противостоит провинции, но принадлежит ей не меньше, а больше, может быть, чем трепещущие перед ним пошехонцы[[302]](#endnote-303).

Петербуржец оказывается самодовольным дураком, хамом, льстивым с высшими, высокомерным с низшими; он небрежно цедит слова Ступендьеву и еле удостаивает кивком головы Дарью Ивановну, пока не узнает в хорошенькой даме воспитанницу своей матушки и не влюбляется в нее — бурно, глупо и провинциально.

А. Д. Дикий (игравший в спектакле Мишу, воспитанника Ступендьевых) подробно рассказывает в своих мемуарах об этом спектакле, о его репетициях, на которых использовались и закреплялись элементы «системы» (разбивка пьесы и ролей на «куски», определение действенных задач актеров), и о том, как в одноактной миниатюре раскрывалась большая, важная для театра «идея “провинциализма” всей русской жизни сверху донизу — от столичного Петербурга и до глухого уездного городка — с ее застойностью, пошлостью, бесперспективностью, с ее глубокой враждебностью всяким проблескам таланта, ума и чувства… Сценическая интерпретация придавала комедии привкус горечи и усиливала обличительные нотки»[[303]](#endnote-304).

Объяснения Любина — Станиславского с Дарьей Ивановной — Лилиной почти пародировали им же поставленные, им же игранные сцены «Месяца в деревне». Повторяются мизансцены: дама и господин сидят в креслах за столом возле стены, увешанной картинами, только стол этот — не карельской березы, но дешевый круглый столик, покрытый вязаной скатертью, и картины — не дорогие изображения романтических руин, а дрянненькие олеографии с теми же руинами. И сама беседа, приобретающая для графа все более поэтический смысл, для дамы расчетливо прозаична: надо ловить случай, пристроить увальня мужа в столице. И когда расчувствовавшийся поклонник резво побежал за нотами, провинциалка посмеялась над ним: «О, милый мой граф! Я не могу вам скрыть, что вы довольно смешны и очень устарели… Ступайте за вашим дуэтино, как вы говорите. Вы можете быть наперед уверены, что я найду его прелестным».

Любин был воспитан провинциально, то есть на поклонении высшим, на пренебрежении к низшим. Он исполнен пренебрежения к городку, куда занесла его судьба, и к людям этого городка. Он едва удостаивает {288} поклона хозяйку дома и его обитателей. «Полупоклон» — все, чего заслуживала провинциалка. Но чары ее действовали быстро — и вот уже граф рысцой сам пускается в гостиную за «дуэтино», повторяя: «Я сам схожу за ним». Над фразой этой, над этим «я сам» долго бился Станиславский.

Сцену пения романса — кульминацию влюбленности графа, его объяснение с Дарьей Ивановной, а потом с мужем ее — блистательно описал А. Д. Дикий:

«А как он исполнял свой романс — это же целая поэма! Как торжественно разворачивал ноты, с какой ложной артистичностью готовился петь перед Дарьей Ивановной, рисуясь и важничая, заранее смакуя впечатление, которое он надеялся произвести на свою единственную слушательницу! И что это был за романс, блистательно написанный композитором Ильей Сацем! Вот она на самом деле была пародийной, эта музыка, проникнутая пошлейшей итальянщиной, с сентиментальными воздыханиями, с бесконечными фиоритурами, со слащавостью, подменяющей страсть. Бездарность романса была такова, что ее нельзя было не заметить. Ее не замечал лишь один человек — граф Любин… Станиславский пел романс без всякого наигрыша, сохраняя полнейшую актерскую серьезность и вкладывая в кудрявую, бессодержательную мелодию все доступное его герою вдохновение… Окончив, он медленно, словно с трудом отрешаясь от мира музыки, складывал ноты и с плохо скрываемым тщеславием дилетанта переспрашивал рассыпавшуюся в комплиментах Дарью Ивановну: “Вы находите?” “Не правда ли?”…

… Подозрительная возня у дверей, чьи-то приглушенные голоса, один возбужденный и гневный, другой уговаривающий, и вот уже в комнату врывается разъяренный Ступендьев. Снедаемый ревностью, он с таким напором пробивался через все преграды, что мой Миша по законам физики отлетал в противоположную сторону сцены. Но, ворвавшись таким образом в комнату и увидев графа на коленях перед женой, Ступендьев не только не вступается за свою честь, но, напротив, совершенно теряется и замирает на месте, бессмысленно созерцая ту самую картину, которая лишь незадолго перед тем волновала его разгоряченное воображение. Из этой неуместной задумчивости его выводила только вторая барственно-повелительная реплика графа: “Да помогите же мне!” {289} И тут мы оба — Грибунин и я — каждый из своего угла, топоча и со всем усердием почтительнейше подхватывали графа под мышки и восстанавливали его в прежнем вертикальном положении.

Эта сцена, превосходно разработанная Станиславским, и в самом деле была настолько смешна, что можно было понять, почему, впервые не выдержав своей роли, от души смеялась Дарья Ивановна…

Впрочем, она тут же брала себя в руки и уже через секунду снова была скромна, любезна, воспитанна, очаровательна. И хотя граф бросает сердито: “А! Вы опять… Нет, уж извините, — два раза сряду я не попадусь!” — Лилина давала зрителям уверенность, что он попадется и во второй, и в пятый, и в двадцатый раз… Потому так выразительна, так остра была финальная реплика Станиславского, когда он с непередаваемой интонацией, опрокидывающей название пьесы Тургенева, произносил под занавес: “До свиданья в Петербурге, провинциалка!”»[[304]](#endnote-305)

Так Станиславский неожиданно раскрывал в Тургеневе совершенно новый ракурс, понятие провинциализма в качестве мировоззренческом и социальном, застывшую безысходность жизни. Петербург, о котором так много говорили в спектакле, казался не прекрасной столицей, но увеличенной в размерах провинцией, населенной такими же провинциалами, первый из которых — граф Любин.

Станиславский искал этот «провинциализм» в костюме, в гриме[[305]](#endnote-306), в манерах, во всей линии поведения человека, сущность которого составляет абсолютный эгоизм, привычка к исполнению всех своих желаний и естественная привычка к тому, чтобы желания эти выражать открыто, шумно, не задумываясь. Захотел третировать провинциалов — третирует, захотел влюбиться в замужнюю даму — влюбился, захотел перевести ее вместе с мужем в Петербург — переведет. Станиславский выражал эти чувства Любина не только бурно и открыто — он выражал их преувеличенно, всячески заостряя образ старого волокиты, коллекционируя смешные черточки внешности, смешные детали поведения. Но вся эта преувеличенность соответствовала «гоголевской», «провинциальной» пьесе Тургенева и образу «главного провинциала»[[306]](#endnote-307).

Поэтому исполнение было таким правдивым в своей преувеличенности, и чуткие критики не только отмечали {290} «нетургеневскую» резкость, «карикатуру» как основное качество исполнения Станиславского, но и особенность этой «карикатуры» сравнительно с карикатурой привычно-театральной, чисто внешней, встречающейся вовсе не редко:

«Я видел и совсем других Любиных. А память старых москвичей хранит бережно и любовно образ Любина — Шумского, чистый от какого-либо уклона в сторону шаржа и буффонады. Был в той передаче стареющий ловелас, но не больше.

К. С. Станиславский отнесся к образу иначе. Выбрал все, что есть в нем архикомического, что близко именно к буффу, все это собрал воедино, преувеличил в яркости сценическими средствами, пропитал искренностью комизма и так сотворил своего старого, уродливого, смешного графа.

Сначала такая игра — особенно же грим, в котором потерялось живое лицо, выбилась вперед карикатура, — отпугивала. Не могли принять такого Любина! Но понемногу исполнитель силой большой выдержанности, стройности и яркости выполнения своего замысла подчинил себе. Там, где-то глубоко, шевелился протест, ни комизм фигуры уже захватывал, увлекал, заставлял протестующие голоса звучать все глуше. И когда дошло до исполнения Любиным арии из его оперы, я уверен — никто уже в зрительном зале не протестовал, отдавался во власть густого, но искреннего комизма сцены. И было столько неожиданно остроумных, потешных интонаций. Карикатура вырастала до степени художественного создания»[[307]](#endnote-308).

Так исполнение роли Любина, казалось бы, непосредственно продолжающее роли молодого Станиславского, великолепного «характерного» актера XIX века, смыкалось с его поисками XX века и воплощало и проверяло принципы «системы». В молодости Станиславский, вероятнее всего, стремился бы только к психологическому и бытовому оправданию роли, к тому, чтобы слить сценический образ с житейскими его прототипами. В расцвете творчества он, основываясь на этом, отыскивая органику образа, выводя его из полной реальности, из своей «аффективной памяти», этим не ограничивается. Жизнеподобие, «правдоподобие чувствований» становится для него необходимой, но начальной ступенью в создании образа. От «правдоподобия чувствований» он идет к «истине {291} страстей», хотя бы и графа Любина. От верности жизни вообще — к верности и неповторимости ее воплощения этим писателем, в этой пьесе.

Реализм Станиславского становится все более широким и свободным. В нем разрастается тема единственности каждой роли, неповторимости ее психологической партитуры и ее стилистики. Поэтому Любин в исполнении Станиславского, поражающий вначале полной своей непохожестью на решение Далматова, на мягкость Шумского, покорял зрителей на протяжении всего действия, выдержанного безукоризненно в едином ключе, в единой стилистике. Поэтому Блок записал в своем «Дневнике» о новом тургеневском спектакле: «Из актеров — вполне настоящий один Станиславский»[[308]](#endnote-309).

Исполнитель не стушевывает, а подчеркивает разницу стилистики «Месяца в деревне» и «Провинциалки». В первом он обнажает сходство с Чеховым, в последней работе — с Гоголем, с гоголевской правдой и преувеличенностью чувств. Он ощущает социальную, историческую связь Любина с грибоедовскими и гоголевскими героями. Его Любин дополнял и почти пародировал такую важную для Станиславского тему русского дворянства, отношения его с жизнью страны и народа. В смешном, нелепом, но вроде бы совершенно безобидном графе актер раскрывал ту же тему исторического греха русского дворянства, неизбежности конца его, — тему, которая доминировала в цикле последних ролей Станиславского, ролей 1906 – 1917 годов.

## Столпы России

Премьеру Художественного театра 1910 года — «На всякого мудреца довольно простоты» — москвичи ждали с особым и ревнивым интересом.

Премьеру ждали как сражения: ведь именно в этом спектакле должна была особенно отчетливо проявиться самостоятельность Художественного театра в решении русской классики, его умение не повторять прежние, хотя бы и прославленные решения, но открывать новые воплощения реальности жизни, изображенной драматургом, и новые грани стилистики самого драматурга. Это предстояло {292} сделать в работе над комедией Островского, которая продолжала идти на сцене «Дома Островского», создавшего такую прочную, такую плодотворную традицию исполнения его пьес. Поклонником и верным последователем этой традиции был Станиславский — актер Общества искусства и литературы 80 – 90‑х годов. Как его кумиры — исполнители Малого театра, он играл дельцов, авантюристов, актеров, помещиков Островского своими современниками, которых он словно встретил сегодня в клубе, на даче, в Дворянском собрании; герои для исполнителя были людьми, которых он переносил на сцену из жизни, усиливая эту реальность своей наблюдательностью в деталях и умением объединить детали единым человеческим характером.

Такими были герои молодого Станиславского — Паратов. Дульчин, Ашметьев — его шедевры XIX века, почти забытые после чеховских ролей XX века.

Островского он в Художественном театре долго не играет. И ставит из него только сказочную «Снегурочку»: «бытовой» Островский остается пока целиком в Малом театре, который и в 900‑е годы продолжает играть «Бесприданницу» и «Без вины виноватых» так, словно бы действие пьес происходит сегодня, в 1901‑м или в 1903‑м. Это подчеркивалось внешним решением; декорации подбирались из других современных постановок, актеры играли героев Островского в костюмах, сшитых по последним модным журналам. В то же время эта внешняя злободневность решения не могла скрыть, а вернее — подчеркивала принадлежность драматургии классике прошлого века, на смену которому сегодня пришли Чехов и Горький. В Островском «наивно современном» это противоречие не сглаживалось, но становилось еще более ощутимым. И не затушевать, но решить его стремился в первую очередь режиссер Немирович-Данченко в своей постановке «На всякого мудреца довольно простоты» — одной из известнейших бытовых пьес Островского, постоянно играемой корифеями императорских театров.

Прежде всего, в отличие от всех других театров, он раскрыл бытовую пьесу Островского как произведение историческое, живописующее не просто московскую жизнь, но старомосковскую жизнь, отдаленную уже целым полувеком.

Немирович-Данченко начал свою режиссерскую экспозицию с точного указания времени действия спектакля — {293} 1866 год. Все в спектакле должно было соответствовать 60‑м годам: «В комнатах — побольше прямолинейности и простоты. Обои старых рисунков, без пестроты. Мебель преимущественно ореховая. Лето. Москва. Жарко»[[309]](#endnote-310).

Верный ученик и продолжатель Островского в драматургии, в теории, в практике театра, Немирович-Данченко остро ощущает особое выражение русской жизни именно Островским: «В общем тоне исполнителей самое важное — найти огромное, эпическое спокойствие. Точно тысячи лет так жили и будут так жить еще тысячи лет. Только что произошла крупная реформа (61‑й год), где-то появились новые люди, новые мысли, новые слова. Но сюда ворвутся только слова Городулина. Ничто не изменится. И жизнь сытая, довольная, медлительная может вызвать или эпиграмму, или зависть. Глупые люди. Но наивные. Наивность во всех глазах, кроме Глумова с матерью. Добродушие и наивность. Играть этих людей надо как они прошли через мудрую, эпическую улыбку Островского… И реально, и очень искренне, необычайно искренне. И жизнерадостно. Ни единого звука надрыва, рефлексии, тоски. Ни единого звука! Здесь все будет хорошо кончаться».

Определение «эпический покой» будет постоянным у Немировича-Данченко по отношению к Островскому. Но если в поздней «Грозе» поиски эпического начала привели к потере начала драматического, то в «Мудреце» оба они нашли полнейшее выражение. «Эпический покой» совсем не исключал драматизма и действенности, потому что «эпический покой» — это прежде всего мироощущение столпов московского общества, наладивших для себя прекрасную жизнь. «Эпос» охватывает уже не отдельных людей, но целые слои, сословия. Они живут неторопливо, они служат в полках и канцеляриях, управляют из Москвы имениями и уверены, что жизнь только так и должна быть устроена. Они благодушно спокойны, а между тем время для спокойствия давно миновало, жизнь стала драмой, и только эти люди, глупые и наивные, не замечают неотвратимых, гибельных для них самих перемен.

К власти, к богатству рвутся и прорываются молодые энергично-безжалостные Глумовы, а старые баре и отставные генералы все думают, что живут во времена Фамусова, что мир покойно-неподвижен и солнце вращается вокруг них. Смехотворность этой тупости, наивной веры {294} в трех китов и в благостную эпичность мира особенно ясна людям, вступившим в XX век. После революции 1905 года, в преддверии другой революции, театр видит прошлое своей страны, вину и уроки 60‑х годов, посеявших семена той жатвы, которую собирает Россия в новом веке.

В первом историческом спектакле Островского старшее поколение узнавало свою давнюю молодость, в нем точны были типы пореформенной России рубежа 60 – 70‑х годов, открывшей торную дорогу предприимчивым капиталистам, лезущим вверх, к власти, за которую держалось еще российское дворянство.

Из этих шестидесятых годов прошлого века пришли в десятые годы двадцатого века обаятельный и умный, отлично сознающий свое обаяние и ум Глумов — Качалов, прожженный делец Городулин — Москвин, богатый барин Мамаев — Лужский. И самым реальным, самым исторически точным среди этих персонажей был Крутицкий Станиславского.

Ни один из его предшественников и современников в этой роли — ни Шумский в Малом театре, ни Варламов в Петербурге — не был столь верен 60‑м годам каждым штрихом внешности, каждым жестом, каждой репликой.

Сюртук с эполетами и белый китель безукоризненно сидят на этом старике, сохранившем на всю жизнь военную выправку. Бакенбарды его выхолены, тщательно расчесаны, редеющие, зачесанные назад волосы припомажены. Старательно, как всегда, подбирает Станиславский грим для своего генерала: глубокие морщины, «темно-красный румянец скул, щек и носа»[[310]](#endnote-311); не упускает из виду, что у генерала «уши торчат», что руки у него — старческие, с выступающими венами.

В то же время его генерал вовсе не хочет быть заплесневевшей развалиной, тихо дремлющей в ожидании смерти: это господин почтенных лет, но бодрящийся, отнюдь не ханжа, но любитель весело пожить, с удовольствием предающийся приятным воспоминаниям, от которых краснеет Турусина, когда он прямо, по-солдатски выпаливает ей: «Вам бы еще можно было пожить как следует… Рано бы ханжить-то…»

В этом актер вполне следует Островскому. Кроме того, генерал при всей его глупости достаточно наблюдателен: «Коли барыня чересчур за добродетель возьмется, так уж тут мошенникам пожива». И в Глумове старик {295} не до конца обманывается: «Он льстив и, как будто, Немного подленек; ну, да вот оперится, так это, может быть, пройдет. Если эта подлость в душе, так нехорошо, а если только в манерах, так беды большой нет; с деньгами и с чинами это постепенно исчезает. Родители, должно быть, были бедные, а мать попрошайка: “у того ручку поцелуи, у другого поцелуй”; ну, вот оно и въелось» — такой точной аттестации Глумова, такого понимания его прошлого и провидения будущего не делает никто, кроме Крутицкого. И как пристали эти слова именно герою Островского, как выражают они его взгляды на жизнь и незыблемость этих взглядов, уверенность в том, что так и должно быть, что деньги и чины облагородят человека, переведут его в другой круг общества, которому принадлежат столпы этого общества, такие, как сам Крутицкий. Не случайно финальная, эпическая реплика комедии принадлежит опять Крутицкому: «А ведь он все-таки, господа, что ни говори, деловой человек. Наказать его надо; но, я полагаю, через несколько времени можно его опять приласкать».

Это и есть выражение «эпического покоя», виденного в Крутицком Островским, это выражение его взгляда на жизнь вообще: делового человека нужно приласкать, потому что он освободит от хлопотных дел самого Крутицкого.

Станиславский выражал все это, выражал дворянский эпос России.

Причем «эпос» вовсе не только 60‑х годов. Станиславский умел раскрыть не только настоящее, но прошлое своего Крутицкого, молодость которого относится к рубежу XVIII – XIX веков, к временам русско-турецких войн и покорения погибельного Кавказа. Актер выводил его из исторической реальности русской жизни, поэтому герой его принадлежит по своей родословной не только Островскому, но романам Гончарова и Тургенева, не только 60‑м годам; он плоть от плоти николаевской России, России парадов, шпицрутенов, дуэлей и гусарских кутежей. То, что в XX веке казалось уже неправдоподобным, было повседневностью прошлого века. Вспомним, что в реальнейшем романе Писемского «Люди сороковых годов» на балконе господского дома среди других людей, «напротив Александры Григорьевны, и особенно как-то прямо, сидел еще старик, — в отставном военном сюртуке, в петличке которого болтался Георгий, и в военных с {296} красными лампасами брюках, — это был сосед ее по Деревне, Михаил Поликарпович Вихров, старый кавказец, курчавый, загорелый на южном солнце, некогда ординарец князя Цицианова, свидетель его коварного убийства, человек поля боя и нужды!

При переезде Александры Григорьевны из Петербурга в деревню Вихров, вместе с другим дворянством, познакомился с ней и на первом же визите объяснил ей: “Я приехал представиться супруге генерал-адъютанта моего государя!” Фраза эта очень понравилась Александре Григорьевне…»[[311]](#endnote-312). Чем не Крутицкий?

Станиславский в высочайшей степени ощущал эту связь образа с прошлым России, с началом века, с трагедиями Озерова, строфы из которых генерал читает даме так напевно, так увлеченно, как современники спектакля читали Блока. На сцене Художественного театра поклонник Озерова крепко держит увесистую трость, генеральский сюртук словно вылит по его фигуре, сутуловатой, но сохранившей военную выправку. Лицо Станиславского в этой роли какое-то задубевшее, как у человека, который долгие годы провел в седле, ночевал в палатках, жил на бивуаках. Он оправдывает свою фамилию, происходящую от слова «крутой», в нем видится вовсе не добрый дядюшка, но служака жестоких николаевских времен, когда солдаты на четверть века были отданы в полную власть такому командиру.

«Перед нами старик… с несколько осевшей, но крепкой фигурой, с самодовольной усмешкой на морщинистом лице. Под глупыми круглыми глазами у него мешки; на скулах старческий румянец; остатки жидких иссохших волос зачесаны на лысине, и длинная раздвоенная борода тоже кажется жидкой и мертвенной; уши поросли каким-то мхом…»[[312]](#endnote-313).

Историческая и психологическая правда образа безукоризненна. Но исторической и психологической правдой образ Станиславского не ограничивался.

Актер снова работал над своей ролью так же, как и над ролью Ракитина: работал по «системе», стремясь найти естественный, органический путь к рождению образа, возбуждая свою «аффективную память», находя в жизни образцы для будущего сценического образа, нащупывая возможности для создания естественного сценического самочувствия в процессе работы над ролью и многолетнего воссоздания ее в спектаклях.

{297} Мы знаем, как тщательно искал он внешность своего Крутицкого. Широко известен (хотя и не вошел в окончательную редакцию «Моей жизни в искусстве») великолепный рассказ Константина Сергеевича о том, как работал он над ролью Крутицкого и что помогло ему в этой работе:

«Сколько прекрасных литературных лекций об Островском говорил нам Немирович-Данченко при постановке им “Мудреца”. Ничто не доходило вглубь — и вдруг вскользь сказанная фраза: “В пьесе много эпического покоя Островского”.

Вот этот “эпический покой Островского” и проскользнул в самые глубины моей творческой души.

Почти то же и в той же роли случилось и с внешним образом генерала Крутицкого.

Сколько фотографий, набросков, рисунков показывали мне, и сам я находил, по-видимому, подходящие для внешнего образа роли. Мне достали даже тип генерала, с которого Островский писал Крутицкого. Но я его не узнал, и во всех других материалах не ощутил моего Крутицкого.

Но тут случилось следующее: я был по делу в так называемом Сиротском суде. Одно из устаревших учреждений, которые просто забыли своевременно ликвидировать. Там и дом, и порядки, и люди точно покривились и покрылись мохом от старости. Во дворе этого когда-то огромного учреждения стоял как раз такой покосившийся и обросший мохом флигель, а в нем сидел какой-то старик (ничего не имевший общего с моим гримом в роли) и что-то усердно писал, писал как генерал Крутицкий, свои никому не нужные проекты. Общее впечатление от этого флигеля и одинокого его обитателя каким-то образом подсказало мне грим, лицо и фигуру моего генерала. И здесь, очевидно, эпический покой оказывал на меня свое воздействие. Внешний и внутренний образы, найденные вразбивку, слились — поэтому эта роль, начавшаяся по линии “играния образов и страстей”, сразу подменилась на другую, — то есть на линию “интуиции и чувства”, единственно, по-моему, правильную. Точно какой-то стрелочник перевел меня и мой поезд с запасного пути, на котором я стоял, на главный путь, — и я помчался по нему вперед и вперед»[[313]](#endnote-314).

А в пятом томе Собрания сочинений Станиславского опубликована примечательная заметка. В заметке этой {298} актер говорит о сложности соотношения режиссерского замысла и воплощения его актером. В замысле Немировича-Данченко он видит «результат», к которому актер должен подойти своим, живым, неожиданным путем — иначе «результат» будет осуществляться внешне, механически, то есть будет нарушен и естественный процесс подготовки роли и жизнь актера на сцене в самом спектакле. Рассказывая об этом, Станиславский не называет Немировича-Данченко и о себе говорит в третьем лице, но реальность ситуации, возникшей на репетициях пьесы Островского, не подлежит сомнению: «Вот еще пример того, как опасно режиссеру указывать не корень или зерно чувства, не целую логически и последовательно возрастающую гамму этих чувств, а лишь на конечный результат того, чего он добивается. Один артист задумал играть роль Крутицкого в пьесе “На всякого мудреца” обветшавшим, точно заросшим мохом московским столпом. В этом образе почему-то он хотел олицетворить, как он сам выражался, Сиротский суд, Опекунский совет и другие заросшие мохом учреждения. Почему-то у него остались в памяти древние важные старички, важные, хлопочущие, даже суетящиеся по пустому и никому не нужному делу.

Замыслы режиссера очень близко сходились с таким образом, но его замысел родился от другой исходной точки. Он пошел от эпического покоя самого Островского. Этот покой он понял несколько банально, внешне. Ему хотелось, чтоб действующие лица стояли без движения, медленно двигались и пр.

Режиссер не сразу почувствовал, что артисты стремились к этому же покою, только через другую, менее истоптанную дорогу. Они искали покоя в уверенности желаний действующих лиц и в их непреодолимой убежденности. При такой психологии люди горячились тем, что их не понимают и не ценят, и от этого стоячее болото, в котором они барахтаются, становилось еще гуще, еще безнадежнее.

Режиссер имел неосторожность открыть свои карты и объявить свою конечную цель, к которой артисты стремились бессознательно. Благодаря этой ошибке еще не ясная самим артистам внутренняя аффективная работа их сразу прекратилась, и энергия отвлеклась к поверхности, то есть к внешнему покою. Актеры замерли и внутренне и внешне»[[314]](#endnote-315).

{299} Рассказ этот примечателен не только точностью, прекрасной образностью воссоздания творческого процесса. Он не менее примечателен и свидетельством сложности этого процесса, нетождеством его процессу простого воссоздания жизни в искусстве. Работающему по «системе», идущему от жизни Станиславскому помогают в этой работе, вернее, определяют ее не первоначальные житейские ассоциации, не реальные прототипы Крутицкого (которых было так много в Москве), но ассоциации сложные, с самого начала включающие в себя художественный образ, его обобщающие.

Это не только старик, усердно пишущий на подоконнике старого дома, но сам этот дом, и московский двор, и тихая окраинная московская улица, на которой как бы остановилось время. И образ Станиславского перерастает грани реальности, словно вбирает в себя и старика, и его флигель, и темное дерево, и замшелую крышу флигеля.

Следование «системе» приводит открывателя «системы» не только к безукоризненно точному воплощению житейской правды образа — это он умел делать и в давние свои годы, но к естественному расширению границ этой правды до громадных обобщений, до подлинного гротеска, который весь, от начала до конца, вырастает из этой органической первоначальной правды, определяется ею и в то же время не подчиняется ей, смело и свободно комбинируя ее элементы: «Настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах, — надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем»[[315]](#endnote-316). Из реальности выводится художественный образ, сгущающий и заостряющий черты этой реальности, предваряющий Островского «Горячего сердца», которое будет поставлено Станиславским через многие годы после Октября.

Будучи, как всегда, подробным в поисках чисто житейских деталей поведения своего Крутицкого, перенимая жесты и походку реальных людей, Станиславский никак не сводит характер своего героя к житейской правде времени, описанного драматургом. Тем более что бытовая {300} правда, к которой он продолжает быть по-прежнему зорко-внимательным, все меньше существует для Станиславского вне стиля драматурга. Богатейшая, всеохватывающая реальность жизни приобретает все более тонкие, все более важные оттенки. Быт Островского не может быть равен только что воссозданному быту Тургенева; и насколько же на сцене Художественного театра «Мудрец» с его добротной подробностью, с отчетливостью мизансцен, с определенными, выпуклыми характерами-портретами — гуще, плотнее, чем акварель, кружева, прозрачность, недосказанность «Месяца в деревне». И насколько самый стиль изображения Станиславского-актера в Тургеневе отличен от стиля его в Островском! И при этом — как неопровержимо объединяются его Ракитин и его Крутицкий огромной общей, общественно-исторической темой изжитости, конца самой общественной системы, порождающей эти такие несхожие в индивидуальностях человеческие характеры.

Во всех описаниях Крутицкого — Станиславского, во всех воспоминаниях о нем выделяется основная его черта: безмятежная, самодовольная глупость. Глупость излучали его круглые, старчески выцветшие и в то же время детски наивные глаза. Единодушно, до слез хохотал зрительный зал в паузах, когда генерал сосредоточенно-безмолвно крутил, осматривал, ощупывал дверную ручку. Когда он рассматривал рыбок в аквариуме через рукопись, свернутую в трубку. Когда он важно садился за старинный, стильный стол, брал в руку большое, тоже кажущееся старинным гусиное перо, застывал над листом бумаги — и, откинувшись в кресле, отложив перо, начинал вдруг играть на губах пальцами, с удовольствием прислушиваясь к этому звуку: «брум-брум…».

Такую детскую наивность и серьезность дураков всегда умел играть актер. Но «размягчение мозгов» не повергало Крутицкого в сонное благодушие. Он хотел вовсе не дремать у себя дома в кресле, но заседать в сенате или государственном совете, составлять прожекты, запрещать реформы, решать — помочь карьере Глумова или оставить его прозябать в безвестности.

Этот «крайний правый» — «очень важный господин» (по ремарке Островского) — входил в залу Турусиной сгорбившийся и желающий держаться прямо, дряхлый и подтянутый в своем генеральском мундире, словно не имеющий уже возраста, бессмертный, как Агасфер, и начинался {301} диалог его с почтенным и преуспевающим господином средних лет — Мамаевым:

Мамаев. Да, мы куда-то идем, куда-то ведут нас; но ни мы не знаем, куда, ни те, которые ведут нас. И чем все это кончится?

Крутицкий. Я, знаете ли, смотрю на все это, как на легкомысленную пробу, и особенно дурного ничего не вижу. Наш век, век по преимуществу легкомысленный. Все молодо, неопытно, дай то попробую, другое попробую, то переделаю, другое переменю. Переменять легко.

И этот диалог дряхлого генерала с преуспевающим чиновником средних лет воспринимался зрителем 1910 года как разговор об их переменах и неустройствах.

Крутицкий. Вот возьму да поставлю всю мебель вверх ногами, вот и перемена. Но где же, я вас спрашиваю, вековая мудрость, вековая опытность, которая поставила мебель именно на ноги?

Тут Крутицкий, привыкший к конкретности и обстоятельности, подходил к массивному столу, рассматривал его круглыми своими глазами и констатировал:

Крутицкий. Вот стоит стол на четырех ножках, и хорошо стоит, крепко?

Мамаев. Крепко.

Крутицкий. Солидно?

Мамаев. Солидно.

Крутицкий. Дай попробую поставить его вверх ногами. Ну, и поставили.

Мамаев *(махнув рукой)*. Поставили.

Крутицкий. Вот и увидят.

Мамаев. Увидят ли, увидят ли?..

Этот диалог изумленно слушали зрители 10‑х годов. Они пришли смотреть Островского исторического, они наслаждались точностью воспроизведения 60‑х годов. И вдруг Глумов начинал напоминать им дельцов-авантюристов, биржевых игроков современности. А московская прорицательница Манефа — в исполнении Н. Бутовой словно вышедшая из XVII века, бесноватая, хитрейшая, темная, страшная — заставляла вспомнить распутинщину. И все эти московские интриги, помесь благодушия, глупости, пустозвонства, карьеризма, оказывается, живут сегодня, и живучесть их только подчеркивается строгим внешним историзмом спектакля. И критика несколько растерянно констатирует: «Главное впечатление, которое пришлось вынести из театра, можно сформулировать так: “Вот, наконец, прекрасная современная пьеса”»[[316]](#endnote-317).

{302} И самым современным кажется им самый древний из героев, современник Фамусова, декламирующий стихи Озерова. Он кажется людям XX века их соседом, их спутником, человеком, речи которого печатаются сегодня на страницах «Московских ведомостей»: «Я только не мог никак вспомнить, где именно я его видел, — несомненно так же, как несомненно, что видели его и вы. Всякий видел»[[317]](#endnote-318). «Г‑н Станиславский дал в образе Крутицкого собирательное лицо сановника, бывшего у власти, а теперь заседающего в Государственном совете на скамьях крайней правой»[[318]](#endnote-319).

Так в образе дряхлого и самоуверенного Крутицкого, в историчнейшем образе спектакля, воплощается современная Россия, великая думская говорильня, отчеты о которой печатались в газетах одновременно с рецензиями на премьеру пьесы Островского. В день, когда идет премьера спектакля, «Русский инвалид» (конечно, любимая газета Крутицкого) печатает вполне серьезный отчет комиссии по государственной обороне, которая «признала необходимым при рассмотрении сметы Главного интендантского управления в Государственной думе высказать следующие пожелания:

1) О скорейшем проведении в жизнь реформы интендантского ведомства. 2) О необходимости выработки нового положения о путевом довольствии на началах, положенных в основание временного положения об этом довольствии»[[319]](#endnote-320).

А через два дня, 12 марта, новый председатель Государственной думы А. И. Гучков, которого называют «кандидатом прежде всего националистов, а потом октябристов», уже произносит свою «тронную речь»: «Я приложу все свои силы, чтобы оправдать ваше доверие. Мое избрание застает вас среди кипучей работы по рассмотрению государственного бюджета, за одним из важнейших актов, возложенных на народное представительство новым политическим строем. Вслед за бюджетом ждет, я бы сказал, настоятельно ждет своей очереди длинная вереница законопроектов, как внесенных правительством, так и возникших в порядке законодательной инициативы членов Государственной думы»[[320]](#endnote-321). В этом же номере рядом с этой речью Гучкова напечатана рецензия на «Мудреца», где среди «пассивных удачников жизни», которым все предоставлено и которые мнят себя активными строителями жизни, первым назван Крутицкий — {303} Станиславский[[321]](#endnote-322). Гучков так уверен, что он упорядочит жизнь России и поведет ее по пути, предначертанному октябристами, как уверен Крутицкий в необходимости для России своего трактата «О вреде реформ вообще».

Эта сцена в кабинете Крутицкого была кульминацией роли. В белоснежном кителе, в круглых очках сидит генерал за столом. На столе, покрытом скатертью, нет ничего лишнего — только металлическая чернильница, песочница и кипы бумаги, над которыми серьезно склоняется генерал, держащий в руке огромное гусиное перо. Две толстенькие колонны, типичные для московского арбатского ампира, подчеркивают устойчивость, чинность жизни.

Неторопливо, наслаждаясь каждым своим словом, читает Крутицкий молодому искательному секретарю пункты-артикулы своего трактата «О вреде реформ вообще»: «Артикул первый. Всякая реформа вредна уже по своей сущности. Что заключает в себе реформа? Реформа заключает в себе два действия: 1) отмену старого и 2) поставление на место оного чего-нибудь нового. Какое из сих действий вредно? И то, и другое одинаково…» — и Крутицкий повторяет, наслаждаясь, свои слова, затем передает рукопись Глумову и слушает молодой голос секретаря: «Артикул двадцать пятый… для успешного и стройного течения дел подчиненный должен быть робок и постоянно трепетен…»

И в финале он слушает разоблачения Глумова с изумлением в круглых глазах и в то же время с какой-то глубоко запрятанной усмешкой — «перемелется, мука будет»… Сидит в плетеном кресле на веранде подмосковной дачи очень важный господин, в очень хорошо сшитом летнем костюме, сжимая рукой добротную трость, и, важно оглядывая собеседников, рассудительно изрекает: «Наказать его надо; но, я полагаю, через несколько времени можно его опять приласкать…»

Этой спокойной, эпической, уверенной репликой кончался спектакль. Кончалась роль старика, прожившего видимость жизни, заполненной парадами, комиссиями, прожектами. Псевдожизнь, кажущаяся такой добротной, полезной, насыщенной. Противоположная жизни Штокмана, Вершинина, Астрова с их совестливостью, беспокойством, сознанием беспомощности перед великими реальными нуждами людей, перед сложностью жизни. Крутицкий Станиславского словно продолжает и развивает Фамусова — Станиславского; только тот суетится, {304} пристраивает дочь, переживает надежды и катастрофы. Крутицкий уже ничего не переживает, поэтому природная глупость его как бы претворяется в мудрость великого покоя: генерал знает, что мебель, поставленная вверх ногами, через некоторое время встанет как положено, что Глумова надо приласкать, потому что Глумов даст возможность Крутицкому жить покойно и счастливо. Это основа роли, все более явная в спектакле.

В сентябре 1916 года, через шесть лет после премьеры, Станиславский записывает: «Освежали “Мудреца”. А сквозное действие до сих пор не установлено. Какое же? — Владимир Иванович говорил так: “Сквозное действие Глумова: использовать благоприятную почву — людские недостатки, чтоб сделать карьеру. Сквозное действие других действующих лиц, параллельно глумовскому сквозному действию, — отстаивать свое, вернуть все к прежнему, к старому. Это динамика, то есть действие, активность роли. Но кроме динамики есть еще и художественная сторона (то есть зерно) — это наивность людей”».

О себе же и своем понимании роли Константин Сергеевич замечает: «На меня из всех двухмесячных разговоров во время репетиций произвела впечатление и дала тон одна фраза Владимира Ивановича: “эпический покой Островского”. Боюсь, что сквозные действия на динамике убьют эпический покой и получится пьеса борьбы разных партий, какой-то “Штокман” наизнанку.

По-моему, сквозное действие пьесы — искание наслаждения, радости, удовольствия в ничегонеделании, то есть болтать, проповедовать, говорить (говорильня), сплетничать, подкапываться, интриговать, ругать, критиковать других. И в этом должна быть активность, так как в противном случае начнем купаться в простоте и настроениях, и тогда опустится тон, как умеют его опускать только в Художественном театре. Таким образом, динамическое сквозное действие очень выгодно для темпа, но опасно для зерна пьесы. Сквозное действие, основанное на эпическом покое Островского, опасно для темпа, но полезнее для зерна. Как бы совместить и то и другое? Вот поэтому какое сквозное действие и как его проводить: “Приятно в свое удовольствие жить, но если кто посмеет нарушить или не согласиться с моими старыми традициями, — тогда действовать вовсю, то есть динамически”»[[322]](#endnote-323).

{305} Отметим здесь современный 1910 году эпитет «говорильня» — так была окрещена Государственная дума. И отметим точное определение сквозного действия — «жить в свое удовольствие», охватывающее всех персонажей и неожиданно воплощенное не только в образе Глумова, но и в Крутицком.

Так пословица — название комедии — начинала звучать резко иронически: на всякого мнящего себя мудрецом приходится избыток жизненной простоты, которая опрокидывает все планы мудрецов.

Так в громадный образ вырастал образ эпизодический, образ — звено карьеры Глумова.

Мы знаем, что в этой роли видел Станиславского Ленин. Осенью 1918 года актрисе Н. И. Комаровской, сидевшей на спектакле рядом с Лениным, запомнилось, что «он был совершенно поглощен тем, что происходило на сцене, весело смеялся и, когда Надежда Константиновна посматривала на него, одобрительно кивал ей головой… Поневоле думалось о его трудной, напряженной жизни. И тем дороже казались его полные юмора шутки и заразительный душевный смех… В четвертом действии сцена представляет деловой кабинет генерала Крутицкого. Крутицкого играл Станиславский. Крутицкий томится от скуки. То расхаживает по комнате, бурча боевой марш, то деловито проверяет исправность дверной ручки, наконец, берет со стола первую попавшуюся деловую бумагу и, сделав из нее трубочку, дует через нее в стоящий тут же аквариум с рыбками, рассматривает этих рыбок через трубочку, как через подзорную трубу. Владимир Ильич от души хохотал, повторяя: “Замечательно, замечательно”.

В антракте Ленин не переставал восхищаться Станиславским.

— Станиславский — настоящий художник, — говорил Владимир Ильич, — он настолько перевоплотился в этого генерала, что живет его жизнью в мельчайших подробностях. Зритель не нуждается ни в каких пояснениях. Он сам видит, какой идиот этот важный с виду чиновник. По-моему, по этому пути должно идти искусство театра. А как на это смотрят ваши товарищи?»[[323]](#endnote-324)

С. Д. Дрейден в интересной книге «В зрительном зале — Владимир Ильич» образно-подробно восстановил обстановку спектакля 1918 года[[324]](#endnote-325), на котором был Ленин, самый спектакль и исполнение роли Крутицкого, показав, {306} почему так звучал, так активно воспринимался в 1918 году образ старого генерала, проповедующего «вред реформ вообще» перед зрителями, безвозвратно реформировавшими Россию: «Вот видите ли, — говорил Владимир Ильич, — пьеса Островского… Старый классический автор, а игра Станиславского звучит по-новому для нас. Этот генерал открывает очень многое, нам важное… Это агитка в лучшем и благородном смысле… Все бы так умели вскрывать образ по-новому, по-современному, — это было бы прекрасно»[[325]](#endnote-326).

Через два года после премьеры пьесы Островского, в 1912 году, Станиславский играет вполне эпизодическую роль князя Абрезкова в «Живом трупе» Льва Толстого.

Право первой постановки этой пьесы, найденной в рукописях Толстого после его смерти, предоставлено Художественному театру. С великим старанием, с великим волнением готовится театр к этой премьере. Первый опыт — давняя «Власть тьмы» — оказался решительной неудачей. А отношение самого Толстого к новому русскому театру вовсе не было восторженным. Да он и вообще почти не бывал в театрах в последнее десятилетие своей жизни, все больше проповедуя искусство религиозно-нравственное и отрицая все, что, по его мнению, к искусству этому не относится — вплоть до Шекспира и Чехова. Но для Станиславского, как для нескольких поколений русских людей (и не только русских), Толстой не только гениальнейший писатель, но как бы очеловеченный эталон, мерило жизни — личной и общественной, социальной. Толстой, написавший не только «Войну и мир», но «Не могу молчать!» и «Так что же нам делать?», Толстой, дающий пример сопротивления государственной бюрократической машине, защитник вечных нравственных основ и духовных ценностей, — идеал человека для Станиславского: «При жизни его мы говорили: “Какое счастье жить в одно время с Толстым!” А когда становилось плохо на душе или в жизни и люди казались зверями, мы утешали себя мыслью, что там, в Ясной Поляне, живет он — Лев Толстой! — И снова хотелось жить»[[326]](#endnote-327).

Вероятно, говорить о людях рубежа XIX – XX веков вообще нельзя, не учитывая отношение их к Толстому: к нему никто не был равнодушен, он охватывал своим влиянием и своей тревогой всю Россию, а вовсе не небольшую группу людей, называющих себя последователями Толстого.

{307} Станиславский никогда не принадлежал к их числу. Личное его знакомство с Толстым было житейски-беглым, хотя включало в себя работу над «Плодами просвещения» и приглашение Толстого к созданию нового варианта четвертого действия «Власти тьмы».

Общность определялась не посещениями Станиславским хамовнического дома, но близостью всей душевной настроенности Станиславского и совпадением его взглядов на важнейшие вопросы жизни человечества со взглядами Толстого.

Взглядов, повторяем, не религиозных, но именно общественно-этических, включая сюда и отношение Толстого к революции, к насильственному переустройству общества. В первую очередь — высота нравственного идеала Толстого, его уважение к человечеству и человеку-личности, за которой он признает огромные права и к которой предъявляет огромные требования. Всегдашнее внимание к жизни и углубленность в ее процесс, сознание взаимосвязанности всех частей этого процесса, значимость в нем каждого человека, внимание к нуждам тех, кого принято называть «простыми людьми», огромная «совестливость» русского интеллигента, сознание общего долга интеллигенции и своего личного долга перед народом — все это всегда входило в круг главных, определяющих мотивов жизни Станиславского, все нашло отражение в его отношении к людям, в записях, дневниках, письмах, а главное — в творчестве режиссера и актера.

Влиянию Толстого на Станиславского, конечно, способствовала дружба и совместная работа Станиславского с Леопольдом Сулержицким — человеком талантливейшим, своеобразнейшим, близким Толстому (но не толстовству) по своим убеждениям и общественным взглядам.

От Сулера Станиславский (как впоследствии Вахтангов) много узнал о Толстом. В изложении Сулержицкого, чуждом морализаторству и догматизму, знакомился он со взглядами Толстого. Влияние идеологии и нравственного учения Толстого на жизнь, на весь облик Первой студии Художественного театра, организованной Станиславским и Сулержицким, несомненно. Вопрос о непосредственном влиянии Толстого на Станиславского сложнее. Но оно несомненно, так как несомненно сходство самого мировоззрения и художественного метода Станиславского с Толстым.

{308} Именно ви́дение жизни Толстым во всей ее сложности, в великой цельности природы и людей, внимание к душевной, внутренней жизни, неповторимость каждого человека, сложность процесса «снятия покровов», близость тезиса Станиславского «когда играешь злого…» художественному методу Толстого — несомненны. Не случайно Станиславский задумывается в десятых годах об инсценировке «Войны и мира». Но истинно толстовский спектакль был им создан только после смерти Толстого.

Память Станиславского о Толстом, реквием театра и в то же время утверждение бессмертия Толстого — спектакль «Живой труп». Одно из совершеннейших созданий Художественного театра, где режиссура ненавязчиво направляла актеров. Спектакль проникнут толстовской любовью к человеку и скорбью о том, что непоправимо нарушена естественность его жизни. Совершенно справедливо подчеркивал Немирович-Данченко:

«На этом спектакле обнаружилось то “толстовское”, что гнездилось в организме Художественного театра. Можно безошибочно сказать, что это органическое качество коллектива Художественного театра отражало увлечение всей знаменитой русской литературой XIX века… “Залежи” толстовского художественного мироощущения были в самых недрах воспитания нашего актерского коллектива. Даже когда ставился спектакль “Три сестры”, то и на этой постановке, может быть, больше чувствовался Толстой, чем Чехов. Точно и сюда проник дух дома Ростовых, Карениных, Волконских, Щербацких, Облонских. Толстовское дворянство было ярко великорусским, московским. А мы его знали: Сологубы, Щербатовы, Долгоруковы, Стаховичи. Дух “Анны Карениной” и “Войны и мира” заражал наше художественное отношение к ним.

Идеализация Толстого, мягкое отношение к человеку, художественная влюбленность его самого во многие свои образы, даже такие, к которым он относился не в полной мере положительно, глубокая вера в то, что в каждом человеке в конце концов заложено что-то “божеское”, чисто языческая любовь к быту — все это плюс, вероятно, и еще совершенно неуловимые качества его гения составляли это знаменитое обаяние Толстого, — оно, это обаяние, заливало весь изображаемый им мир особым радостным теплом и светом…

От этого мы, как теперь выражаются, “отталкивались”, может быть, и во всех других произведениях русской {309} классики, казалось бы, резко отличавшихся от Толстого: и в “Царе Федоре”, и в “Горе от ума”, и даже в такой уже совсем не толстовской пьесе, как “Смерть Пазухина” Щедрина»[[327]](#endnote-328).

Станиславский и Немирович-Данченко ставят спектакль строго простой по внешнему решению (художник В. А. Симов). Полная реальность барских домов, гостиничных номеров, коридора суда. Подробная достоверность каждого персонажа в суде. Но подробность эта не пронизывает спектакль — она выступает вдруг крупным планом, отчетливо и выпукло, чтобы в следующей картине стушеваться, уступить место одному актеру или актерскому «дуэту», имеющему такое важное значение в пьесе Толстого.

Идя от Чехова, театр не повторяет в этом спектакле Чехова: жизнь существует здесь в ином качестве, более напряженном, более зависящем от самого человека; и сами обстоятельства выходят из рамок чеховской обыденности, и человек не глохнет, не вянет в жизни, но рвется из нее, пытаясь освободиться от машины службы, карьеры, жалованья по двадцатым числам — и не может освободиться, вернее, может только в смерти.

Художественный театр ставит «Живой труп» не в соотношении с девяностыми годами, когда пьеса была задумана, но в соотношении с современностью, с ее тревогой и раздумьями об обществе, поглощающем человека, и о человеке, который хочет и не может остаться собой. Спектакль пронизан тревогой за всю жизнь России, такую налаженную внешне, и за людей, которые подчиняются ей и идут против нее. Федя Протасов в исполнении Москвина — из круга тех же недюжинных, талантливых людей, что чеховские герои, особенно герои Станиславского. Но Протасов — Москвин делает то, чего не смогли сделать чеховские люди: «Надень шапку, возьми в руки палку и уходи…» Андрей Прозоров никуда не уходит. Протасов именно это делает. Становится живым трупом — беспаспортным бродягой, нищим. И все-таки государственная машина нагоняет, затягивает, давит не подчинившегося ей. В изображении этого острейшего и страшнейшего конфликта режиссура использует весь свой арсенал «искусства переживания», все найденное в Чехове и проверенное в Тургеневе. В то же время режиссеры Станиславский и Немирович-Данченко, художник Симов чувствуют и отличие толстовского изображения {310} от чеховского. Толстому не нужна та степень конкретности, то обилие деталей, которое необходимо было Чехову. Облик спектакля строг, лаконичен (хотя в массовых сценах — у цыган, в суде — театр по-прежнему подробен по отношению к каждому персонажу); тем отчетливее актерские образы, как бы психологические портреты, в которых все внимание сосредоточено на «жизни человеческого духа».

Все актеры сливаются здесь в «толстовской» атмосфере спектакля о людях, ищущих бога и не находящих его, о людях, которых калечит жизнь, барственная и жестокая, разделяющая человечество на сословия-касты, отчужденные друг от друга.

«“Живому трупу” вовсе не противопоказано резкое деление его персонажей на “мечтателей” — Федя, Маша, “нежный человек” Петушков — и противостоящих им “людей света” — Каренины, Абрезков. Так, С. Бирман или Н. Полевицкая виртуозно играли Каренину прежде всего дамой из общества, холодной, расчетливо-эгоистичной, использующей старую дружбу с Абрезковым для улаживания неприятных вопросов. В Художественном театре Лилина играла обаятельную, истинно любящую сына женщину. Она вовсе не была противоположна началу человеческому, напротив, человеческое это жило в ней самой, обуянной материнской любовью и тревогой. Рецензенты, отмечая тонкость исполнения Лилиной, выделяли особенно полную гармонию ее исполнения с тем Абрезковым, которого играл Станиславский: “Это великолепный стильный дуэт в тонах доброго старого времени…” “Целый ряд фигур вырос в спектакле до размеров больших… Самое чудесное превращение” — в роли Карениной-матери… Вы можете, просмотрев лишь коротенькую сцену, все рассказать про эту женщину — как она чувствует, чем живет, что ее сущность и что оболочка, одежда на душе…

Приблизительно такого же качества и такой же ценности исполнение К. Станиславским другой незначительной в пьесе роли — князя Абрезкова. Роль сыграна по тому же методу. Тут игра становится жизнью. Конечно, ничего особенно нового в самом методе нет. Когда-то старик Пров Садовский говорил, что играть надо так, чтобы “между актером и человеком, им представляемым, иголочку нельзя было просунуть”. В этой фразе выражен тот самый закон, идеал театра, которому повинуется и к которому {311} стремится игра Станиславского, Лилиной. Но старый метод все больше затеривается. Тут он точно отыскался и дал прекрасные результаты, даже маленькой рольке Абрезкова придал настоящую художественную красоту и значительность»[[328]](#endnote-329).

Почти одновременно с Москвой «Живой труп» был поставлен в Петербурге; Федю играл Р. Б. Аполлонский, Абрезкова — давний «соперник» Станиславского, к которому так пристально присматривался он в «Месяце в деревне» и в «Провинциалке», — В. П. Далматов. На фотографиях Далматов — потомственный военный, отставной генерал в мундире, с длинными нафабренными усами, со статной фигурой. Образ Станиславского другого плана. В нем нет подчеркнутости, он гораздо менее эффектен, хотя «генеральство», выправка так же органичны для него, как для далматовского героя.

У Станиславского — режиссера и актера князь Абрезков вовсе не противоположен подчеркнуто Протасову. Актер играет и исследует человека своего времени, своего общества, раскрывая всю неповторимость его и всю неразрывность связи с обществом, из которого хочет вырваться и не может вырваться Протасов и в котором достойно и благородно прожил свою жизнь Абрезков.

Его Абрезков — «60‑летний элегантный холостяк, с большим достоинством и грустью», как представляет его Толстой, — появляется в третьем действии, совершенно такой, как в описании Толстого. Седой и худощавый, в черном штатском костюме, с простой прической, с лицом строгим и тонким, — из породы энглизированных бар. Обликом своим он очень близок серовским портретам Орловых и Голицыных. Портрет князя В. М. Голицына, относящийся к 1910 году: сидящий человек в темном костюме, с благородным, породистым лицом вызывает сегодня прямые ассоциации с героем Станиславского; это не просто люди одной эпохи, это люди, к которым одинаково относятся честные и глубокие художники.

Отношения Абрезкова с Карениной — как бы продолжение отношений Ракитина с Натальей Петровной: такие же бесконечно почтительные, благоговейно влюбленные. Войдя в «роскошно-скромный, полный сувениров» (также ремарка Толстого, целиком соблюденная художником спектакля) кабинет Карениной, он целует руку хозяйке, поднявшейся ему навстречу. Сев в кресла возле стола, они начинают волнующий обоих разговор о сыне Карениной {312} и его намерении жениться на разведенной Лизе Протасовой.

Абрезков — старый друг дома, в курсе всех его дел, поэтому Каренина сразу, ничего не объясняя предварительно, начинает советоваться с ним, он же тактично готовит ее к примирению с женитьбой сына. Критика отмечает естественность и мягкость этой сцены… «Нужно ли говорить, что К. С. Станиславский в этой сцене был верным другом верной подруги, умиротворителем между матерью и сыном — добрым к нему, внимательным к ней, что он был бесконечно добр, бесконечно прост. Мы другого такого князя Абрезкова не увидим, мы будем видеть актеров, хороших или дурных, но актеров»[[329]](#endnote-330).

Прекрасного человека играет Станиславский, воспитаннейшего человека, навеки принадлежащего тому слою общества, который назывался высшим светом.

Эта принадлежность определяет все поступки и все взгляды прекрасного человека, с укоризной произносящего по адресу Феди Протасова: «Он промотал все свое состояние, все ее состояние». Такое осуждение так же естественно для Абрезкова, как и его сочувствие Карениной. Состояние, отношение к нему, приумножение или расточительство — важнейшая для него тема жизни, важнейшая тема жизни того общества, к которому принадлежит Абрезков и от которого ушел Федя Протасов, по мнению Толстого, — единственный человек среди погибшего, потерянного общества.

Москвин, игравший Протасова, выражал эту тему по-толстовски мягко и по-толстовски категорично. И этому герою Москвина с его совестливостью, душевным смятением, неустроенностью и тоской противостоял в спектакле больше всего, внушительней всего не столько следователь, сколько вот этот корректнейший, умнейший, добрый человек, приходящий как друг, участливо склоняющийся к Феде в комнате с венскими стульями и изразцовой печкой. Человек долга, формы, порядка, которые он может не одобрять, но которым верно служит.

Князь, войдя к Протасову, тактично предупреждает, что случайно услышал разговор Феди с цыганами, ясно излагает ситуацию, просит развода для Лизы. Слегка наклонившись к Феде — Москвину, Абрезков смотрит ему в глаза — смотрит серьезно, просто, без любопытства, но с искренним участием. Понятно, почему Федя называет его «честным и добрым» и вдруг сбивчиво начинает {313} говорить о том, почему он сам не служит, о том, что быть предводителем и сидеть в банке — стыдно… Абрезков слушает внимательно, но слегка отчужденно: старый барин, проживший порядочную, безукоризненную жизнь в формах, принятых обществом и созданных обществом, сочувствует беспутному отщепенцу этого общества. Но — приумноживший свое состояние, — при всем своем уме, при всей чуткости не может понять человека, который «промотал все свое состояние, все ее состояние».

Благородный старый господин встает с венского стула, вежливо пожимает руку хозяину и достойно удаляется, жалея и оставляя навсегда пьяненького Протасова с его сомнениями и стыдом за всю российскую действительность, в том числе и за этого достойнейшего князя Абрезкова.

«За образом Станиславского можно было узнать длинный ряд московских бар, сохранивших аристократизм во всех взаимоотношениях, без всякого чванства, в простоте, деликатности и… интересности, — людей благородной мысли, приятных, но не способных к жизненной борьбе», — вспоминал этого Абрезкова Немирович-Данченко[[330]](#endnote-331). «Неспособность к жизненной борьбе» героя Станиславского — это неспособность понять и поддержать таких борцов с нею, хотя бы и напрасных, хотя бы случайных, как Протасов. Его Абрезков не противник общества, но благородный его охранитель.

Мимоходом появляется он снова в суде — тот же строгий, элегантный человек, которого сразу узнают: «Вы князь Абрезков? — Я. — Пропустите. Тут сейчас налево стул свободный». С. Г. Бирман, игравшая в сцене суда одну из многочисленных зрительниц, вспоминает, как в этой толпе «чистой» и «нечистой» публики, равнодушной, любопытствующей, злорадной, проходили главные персонажи: «Станиславский — высокий, элегантный, с седыми усами, весь в черном, был именно тот Абрезков, который представлялся Толстому в его поэтическом видении. Проходили под руку “подсудимые”: Каренин — Качалов, петербургский барин-камергер, глубоко захваченный свершающейся катастрофой, но внешне идеально сдержанный. И Лиза — Германова, женщина с глазами и бровями такой красоты, что через столько лет они живы в моей памяти… Эти три человека, созданные трудом и вдохновением великого писателя, трудом и вдохновением замечательных актеров и режиссеров, делали всего {314} лишь несколько шагов по сцене, а свершалось чудо театра: декорация действительно становилась коридором суда и возникал перед глазами зрителей страшный мир, где сословные предрассудки так извращали жизнь»[[331]](#endnote-332).

В финале — в толпе, окружившей застрелившегося Федю, среди любопытных господ и дам, готовящихся к истерике, выделялась статная фигура Абрезкова, склонившего седую голову перед человеком, опозорившим дорогую ему семью Карениных.

Еще одна роль открыла бесконечные возможности искусству перевоплощения. Еще одна роль русского барина, принадлежащего сословию, изжившему себя, ненужному России даже в таком благороднейшем воплощении, каким был князь Абрезков на сцене Художественного театра.

## Для всех времен, для всех жанров…

Роль 1911 года — князь Абрезков и роль 1912 года — граф Любин — завершают у Станиславского исторический цикл образов русского дворянства. В каждом новом спектакле актер раскрывает полную неповторимость своего образа, неповторимость авторской стилистики пьесы и полную общность темы конца дворянства, ненужности его России, изжитости его в России. Абрезков и Любин — два ракурса единой темы, отчетливо раскрывающие не только мировоззрение Станиславского и отношение его к героям, но и разнообразие выразительных средств актера, совершенно различных в тончайшей психологической драме Толстого и в старинной тургеневской комедии, где исполнитель смело и непривычно подчеркивает фарсовое, острокомедийное начало образа.

Русская классика всегда с ним: актер будет играть ее до последнего выхода на сцену, будет еще работать над ролями Пушкина и А. К. Толстого. Но годы 1913 и 1914, предшествующие первой мировой войне, заняты у него режиссурой и ролями в двух старинных европейских комедиях. Он самозабвенно репетирует «Мнимого больного» Мольера и «Хозяйку гостиницы» Гольдони. Он приглашает для работы над этими спектаклями великого знатока «галантной» Франции и старинной Италии — Александра Бенуа. Бенуа — постановщик и художник «Мнимого {315} больного», художник пьесы Гольдони. В результате совместной работы Бенуа — Станиславского созданы спектакли высочайшей живописной культуры, единого образного решения. И в обоих спектаклях этих раскрывается еще одна важнейшая грань актерского искусства Станиславского.

Собственно, он всегда был блистательным комедийным актером. В этом качестве его признавала безоговорочно критика 80 – 90‑х годов. «Комический дар» пронизывал его исполнение ролей Крутицкого и Любина. Европейская комедия неизбежно должна была следовать за ними. Не только потому, что классическая комедия — неизбежная грань репертуара всякого большого «характерного» артиста. Но и потому, что именно в этом жанре должен был Станиславский проверить принципы своей «системы». Пока она приводила к бесспорным результатам в решении русской драматургии. Не ограничивая исполнителя жизнеподобием, она помогала ему найти новые возможности реального театра и доказывала свою неисчерпаемость, потому что в поисках «образцов из жизни» Станиславский все глубже, все тоньше понимал разнообразие этих образцов и безграничные возможности актеров в их воплощении. От Фамусова до Любина он играет свои роли согласно этим принципам «системы», играет смело, свободно, углубляя «характерное» искусство XIX века. Но принципы «системы» только тогда могут быть признаны законами, когда будет доказана их всеобщность, когда они будут проверены не только русской бытовой драматургией, даже в очень разных ее ракурсах, но всей мировой драмой, особенно крайними и важнейшими ее полюсами — трагедией и комедией. Комедией, отдаленной долгим временем от XIX века, более условной по своим приемам, чем новая реальная драматургия. Комедии, гораздо более близкой фарсовому началу, народным игрищам и зрелищам, чем комедия XIX века.

Это тем более важно, что Станиславский целых десять лет — после роли Брута — не играл в пьесах европейских классиков. Четверть века не возвращался он к Мольеру — с 1888 года, когда господин Сотанвиль из «Жоржа Дандена» получился у него реально живым лицом, а не фарсовым персонажем. Снова сыграл он Мольера лишь в 1912 году, в расцвете своего творчества, в разгар поисков и утверждения «системы» и применения ее в актерско-режиссерской работе.

{316} Его режиссура (совместно с режиссером-постановщиком А. Н. Бенуа) и особенно исполнение роли Аргана имеют огромное значение для развития театральной мольеровской традиции. Исполнение это как бы сконцентрировало в себе все лучшее в мировом мольеровском театре, предшествующем Станиславскому, и наметило пути будущего театра Мольера. Причем об этом мольеровском спектакле нельзя говорить как о возрождении Мольера на русской сцене. Великого француза не пришлось возрождать, потому что он никогда не был забыт в русском театре: комедии его постоянно игрались как в столицах, так и в провинции.

Предшественники и современники Станиславского — Щепкин, Сосницкий, Самарин, Мартынова, Ленский, Садовские — прочно ввели французского классика в русский репертуар. Они играли мещан во дворянстве, смешных жеманниц, мнимых больных и лекарей поневоле, также передавая реальность характеров и верность их жизни, как играли они героев Грибоедова и Островского… Но живая традиция, как всегда, имела свою противоположность: краски, найденные впервые Сосницким и Садовским, превращались в штампы у их подражателей. Кроме того, Россия всегда видела и Мольера французского: русские актеры смотрели мольеровские спектакли в Париже, в петербургском Михайловском театре — в исполнении заезжих гастролеров. У многих из них было чему учиться. Но часто им просто подражали, считая, что уж французы-то лучше знают, как играть своего классика. Из этого французско-русского подражания образовался тот устойчивый, легкий для повторения штамп, тот «мольеровский мундир», которому Станиславский еще в юности противополагал возвращение к живым характерам самого Мольера и реальному воспроизведению на сцене быта мольеровского времени.

Но искусство XX века поставило перед ним и совершенно новые задачи. Десятые годы можно назвать расцветом Мольера на русской сцене. Но этот Мольер не продолжал щепкинского толкования, а был противоположен ему. С мейерхольдовским «Дон Жуаном» 1910 года, с «Мещанином-дворянином» в театре Незлобина (1911) и с «Лекарем поневоле» в Малом театре (1913) в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского в Россию приходит Мольер стилизованно-изощренный, напоминающий больше всего о дворцовых празднествах Людовика XIV и выделяющий {317} в самой драматургической ткани пьес начало иронии, представления, маскарада.

Казалось бы, и в Художественном театре будет создан еще один такой спектакль 10‑х годов, тонко стилизованный, насмешливо ироничный, объединенный властно-изощренным режиссерским решением. Тем более что для работы над ним приглашен Александр Бенуа — создатель и идеолог, теоретик и художник «Мира искусства», автор целых живописных сюит, посвященных «галантному веку» Людовика XIV, версальским прогулкам, маскарадам, фейерверкам. Но спектакль получился совсем другим. И не потому, что реалистические традиции Художественного театра противостояли эстетским замыслам Бенуа. А потому, что в этом спектакле Бенуа и Станиславский работали в полном единстве, понимая и поддерживая друг друга. Ведь Бенуа, воскрешая прошлое французских Людовиков и русской петровско-екатерининской эпохи, отчетливо выделял в этой пышности и холодной замкнутости то предчувствие вырождения и гибели, которое перекликалось с «Вишневым садом» и «Месяцем в деревне» Станиславского.

Потому-то прославившийся уже художник, имя которого неразрывно связано с «русскими сезонами» в Париже, со многими оперно-балетными спектаклями, так стремился к содружеству со Станиславским. Поэтому статья Бенуа о мейерхольдовском «Дон Жуане» была статьей резко отрицательной, выражающей содержание свое уже в названии: «Балет в Александринке».

По мнению Бенуа, в «балете» этом не нашлось места основному, ради чего вообще существует театр, — актерскому искусству, и лишь единственный актер, играющий Сганареля, — Варламов, прорывается сквозь условно-стилизованный режиссерский рисунок к живому, громадному искусству Мольера[[332]](#endnote-333).

О человеческом театре мечтал Бенуа-постановщик «Мнимого больного». Человеческий театр воплощал в своей работе с актерами режиссер Станиславский, главным воплощением человеческого, не марионеточного театра был он сам в центральной роли — богатого парижского буржуа Аргана, помешанного на своих мнимых болезнях.

Но отношения Бенуа и Станиславского в работе над «Мнимым больным» были вовсе не примитивно-просты и не сводились к тому, что реалист Станиславский поправлял и корректировал стилизатора и эстета Бенуа.

{318} Воспоминания, посвященные созданию спектакля, подчеркивают именно эту, несомненно существовавшую сторону их работы; от стилизации, от плоскостного решения первых эскизов оформления комнаты мнимого больного Станиславский вел художника Бенуа к решению объемному, к воскрешению полной реальности богатого дома XVII века. И. Гремиславский справедливо отмечает, что в окончательном решении комнаты мнимого больного была явственна перекличка с интерьерами «малых голландцев» XVII века, которые, как никто, умели передать правду и вещественность каждого предмета, пленительность мелочей быта[[333]](#endnote-334).

И в то же время, обживая комнату Аргана, делая ее совершенно реальной, — с ее двумя кроватями, задернутыми красными пологами, с уютным камином слева, со старинным, мелко переплетенным окном и старинной дверью, за которой открывается еще одна дверь с прорезным сердечком, ведущая в любимое место Аргана, — Станиславский строил уже не просто достоверный бытовой интерьер, которым так увлекался он когда-то в «Уриэле Акосте» и «Отелло». Он «пропитан Мольером», как был «пропитан Чеховым».

Он ставит и играет комедию Мольера — и не скрывает, не сводит к быту, но подчеркивает, иногда преувеличивает ее особенности. Он идет от правды быта, в то же время преувеличивая, нагнетая именно те черты его, которые необходимы этой комедии, этому спектаклю. Поэтому в реальнейшей комнате мнимого больного банки и склянки с лекарствами, реторты и ступки, необходимые для приготовления лекарств, выстроены уже в количестве неправдоподобном, в размерах преувеличенных. Поэтому так торжествен вычурный, покрытый крышкой стульчак, стоящий возле постели Аргана, поэтому так бросается в глаза красивый, украшенный узорами, росписями, орнаментами ночной горшок мнимого больного. Так строится спектакль. Так строится собственная роль в нем.

Актер работал над ролью с Бенуа, послушно и радостно следуя всем указаниям великого знатока эпохи; он абсолютно принимал эскизы грима и костюма, предложенные ему художником, он волновался живописной цельностью спектакля, единством его, верностью XVII веку. Но образ в целом он искал и строил совершенно самостоятельно, следуя найденным уже принципам «системы» и отыскивая новые ее принципы в этой работе: «Идет {319} мучительнейшая работа с Мольером. Вот где приходится искать настоящий (не мейерхольдовский) — пережитой, сочный гротеск. Смертельно боюсь провала»[[334]](#endnote-335).

В этом письме, адресованном своей «наперснице» Л. Гуревич, Станиславский определяет основной принцип работы над ролью. «Пережитой гротеск», на котором зиждился его образ, выделял решение Станиславского среди предшествующих ему реалистически-бытовых решений Мольера русским театром и соединял его с поисками театральной выразительности XX века. В этой роли скрестились поиски Станиславского и в органическом рождении образа «от себя», от индивидуальности актера, от естественного его сценического самочувствия — и пристальное, все нарастающее внимание его к стилистике автора, к выражению ее средствами современного театра.

Он шел от реальнейших житейских ассоциаций, от разработки в роли собственных черт характера, озорно и свободно преувеличивая их, доводя почти до абсурда — но и в абсурдности сохранял серьезность. Доктора осматривают Аргана «как в клинике»[[335]](#endnote-336), тычут пальцами в его живот, слушают спину, переговариваются, озабоченно переглядываются. Он подчиняется им всем — и настоящим докторам и собственной служанке, переодетой доктором, одинаково покорно и сосредоточенно, со страхом ожидая диагноза и рецептов, но счета аптекаря он сверяет тщательно, придирчиво.

Станиславский находит сотни правдивейших деталей для того, чтобы показать отношение своего Аргана к любимой молодой жене, к бойкой служанке, к уважаемому доктору, к дочерям, с которыми он, вполне в традициях века, суров и самодурен, к гостям, к аптекарю, существу уже подчиненному, к родному брату, зашедшему его навестить (они оба уговаривают, убеждают друг друга, стоя на противоположных точках зрения — один безгранично верит в медицину, другой так же безгранично ее отрицает).

Станиславский строит цельный, органический, совершенно правдивый характер. Причем характер этот рождается из точнейшей, логически определенной сверхзадачи образа: «Я играл Аргана в “Мнимом больном” Мольера. Вначале мы подошли к пьесе очень элементарно и определили ее сверхзадачу: “Хочу быть больным”. Чем сильнее я пыжился быть им, чем лучше мне это удавалось, {320} тем больше веселая комедия-сатира превращалась в трагедию болезни, в патологию. Но скоро мы поняли ошибку и назвали задачу самодура словами: “Хочу, чтобы меня считали больным”. При этом комическая сторона пьесы сразу зазвучала, создалась почва для эксплуатации глупца шарлатанами из медицинского мира, которых хотел осмеять Мольер в своей пьесе, и трагедия сразу превратилась в веселую комедию мещанства»[[336]](#endnote-337).

Как и в работе над образом Островского, основы построения каждой роли — «сверхзадача», «сквозное действие», действенные куски, на которые разбивается пьеса, имеют для Станиславского первостепенное значение. Открыв эту дорогу создания образа, он не хочет с нее сойти, считая ее единственно верной, от которой только и можно идти к созданию живого характера. Так он поступает с мольеровским Арганом. Он играет роль во всем расцвете своих сил и уверенного мастерства; он сочетает в роли все свое умение великолепного характерного актера с открытиями современного театра. Казалось бы, нет роли, отстоящей дальше от чеховских ролей Станиславского, чем его Арган и Крутицкий. Но эти роли классического репертуара, принадлежащие к высшим достижениям театрального гротеска, — необходимая ступень Станиславского после чеховских ролей. В своих стремлениях установить всеобщность законов «системы», к которым привели его Штокман и чеховские роли, он знает, что он не может ограничиваться чеховскими ролями.

Он ищет общую основу работы, общие законы психологии актерского творчества, объединяющие все актерские амплуа и все жанры драматургии, нужные каждому актеру в исходе творчества, для скорейшей и вернейшей работы, и в закреплении творчества, в том, чтобы роль, играемая годами, сохраняла свежесть и волнение премьеры. В то же время в 10‑е годы, в годы радостных находок, открытия все новых принципов «системы», Станиславский-актер все более внимателен к жанру роли, к неповторимости драматургического ее решения, к соотношению непременной правды истории, характера, быта со стилистикой данного драматурга, данной его пьесы и данного образа.

Все это Станиславский блистательно сочетал в ролях русской классики. Все это он блистательно сочетал в ролях западноевропейской классики, прежде всего — в Аргане.

{321} Станиславский шел в решении этой роли от себя. От присущей ему самому и его родным мнительности. От людей, напуганных реальными и мнимыми болезнями, верящих всем объявлениям о радикальном излечении от болезней, рекламам патентованных лекарств, которые заполняли страницы журналов и газет: «Мое лечение желудка: как избавиться от запоров, геморроя, катара желудка и кишок, тошноты, изжоги, вздутия живота газами. Что говорят врачи и больные! Самые благоприятные мнения накопились тысячами!» — и доктор Мейер с Екатерининского канала приводит восторженные отзывы врачей, священников, присяжных поверенных — о своем чудодейственном средстве, названном «стомоксиген». Сфинкс, на котором крупно написано — «пурген», — рекламирует средство для улучшения работы кишечника — подлинные и мнимые больные не вывелись в XX веке, подлинные и мнимые врачеватели лечат их, глубокомысленно превознося каждый свое средство и каждый ожидая соответствующей мзды. И для мольеровского мнимого больного — краснощекого, здорового человека средних лет, который устроил себе удобную и бездельную жизнь, командуя из постели всеми своими родственниками, легко находились житейские прототипы. В современности жили такие же богатые буржуа, эгоистичные, наивные и в то же время хитро-расчетливые. К модным профессорам устремлялись больные, платя иногда бешеные гонорары «светилу». Лев Толстой — давний ненавистник корпорации врачей, остро ощущающий ничтожность медицинских знаний перед реальностью жизни, — смеялся над «домашним доктором» в «Плодах просвещения» и видел страшное бессилие медицины в «Смерти Ивана Ильича». Все можно было найти в современности, в своей «аффективной памяти»[[337]](#endnote-338).

И Станиславский шел от своих воспоминаний, от докторских осмотров, которым он подвергался в жизни. Его Арган покорно стоит, подчиняясь докторскому осмотру, — огромный, испуганный, опершись руками о табуретку, в то время как доктор выстукивает и выслушивает его спину; чулки больного спустились, губы сосредоточенно оттопырены, взгляд ожидающе-внимателен. Арган властен со служанкой, строг и повелителен с дочерьми — со старшей, которой он приказывает без рассуждений готовиться к замужеству с дураком Фомой Диафуарусом, с младшей, которую он привычно сечет розгой, когда {322} девочка упрямится ответить ему. Он нежен с молодой женой, прибравшей его к рукам, отлично использующей причуды и мнимые болезни Аргана в своих целях, он заботлив с братом Беральдом, он так торжественно и в то же время по-домашнему принимает гостей — известного доктора Диафуаруса и его сына Фому. Станиславский находит сотни точнейших жизненных деталей для выражения «непрерывной линии жизни» своего Аргана. Он ищет простые и действенные задачи, оживляя каждый диалог, каждую сцену спектакля. Он дает реальнейшие задачи своему Аргану по отношению к жене, которую он любит, к старшей дочке, которая почтительно целует руку отца, не смея сесть, пока он не разрешит, к служанке, давно живущей в доме, являющейся почти членом семьи и в то же время знающей свое место.

Этому очень помогает оформление Бенуа — тонкое, спокойно-уютное, передающее атмосферу богатого дома XVII века: Арган сидит на кровати под красным балдахином, рядом — такая же кровать супруги; уютно поблескивает огонек в камине, дневной свет пробивается сквозь частый переплет старинного двустворчатого окна с открытыми ставнями, кресло и ножная скамеечка ждут хозяина, красивый, прикрытый крышкой стульчак примостился возле кровати; сам Арган в легком домашнем розоватом халате, в косынке, из-под которой свисают прямые черные пряди волос.

«Его Арган в мольеровском “Мнимом больном” был наглядным образцом сценического обобщения. Уже тогда он обосновал те приемы и подход к Мольеру, которые он потом внушил Топоркову — Оргону… Уже в самой постановке Станиславский явственно полемизировал с наделавшими тогда шуму режиссерски пышными и блистательными спектаклями — “Дон-Жуаном” в постановке Мейерхольда и “Мещанином во дворянстве” в постановке Комиссаржевского. Станиславский начисто отказался от модной стилизации эпохи и реконструкции театра времен Мольера. С помощью Александра Бенуа он поместил своего Аргана в точную бытовую обстановку среднего парижского буржуа той эпохи. Но до какой степени гротеска была доведена эта тесная, душная комната с дверью, ведущей в уборную, вся заставленная пробирками, флаконами от лекарств и многочисленными, разнообразной формы миниатюрными и грандиозными клистирами! Станиславский играл огромного, одутловатого {323} человека с мучнистого цвета лицом, по-бабьи повязанной головой, в потрепанном халате, человека, который хочет казаться больным. Он играл его со всей искренностью и огромным темпераментом, и, когда это огромное существо хныкало и капризничало, становилось не только смешно, становилось ясно, какое сложное психологическое явление мы видим»[[338]](#endnote-339).

Он с самого начала озабочен тем, чтобы копейки не переплатить аптекарю, при полной вере в то, что средства аптекаря помогают ему, Аргану, продлить жизнь.

Совершенно по Мольеру он сидит перед столом и проверяет посредством жетонов счет своего аптекаря: «Три и два — пять, и пять — десять, и десять — двадцать; три и два — пять… “Еще двадцать четвертого маленький приготовительный, смягчающий клистир, для смягчения, увлажнения и освежения внутренностей вашей чести…” Мне во Флеране, моем аптекаре, очень нравится то, что счета его всегда весьма вежливы: “… Внутренностей вашей чести — тридцать пять…”»[[339]](#endnote-340).

Эту серьезность Аргана — Станиславского, слияние его с ролью прежде всего отмечают рецензенты: Н. Эфрос, П. Ярцев, Л. Гуревич и другие; таким входит этот мольеровский образ в искусство XX века, без наигрыша, без «штучек» и желания смешить публику — входит, сосредоточенный на своей страсти, как Гамлет сосредоточен на мести. В белой косынке, в бело-розовом утреннем халате, он сосредоточенно шевелит толстыми губами, поглощенный счетом: «“Еще того же числа большой очистительный клистир, составленный из ревеню, розового меду и других специй, согласно рецепту, для промывки, очистки и уборки нижней части живота вашей чести — тридцать су. Еще того же числа усыпляющее, успокоительное, прохладительное питье, составленное для усыпления вашей чести — тридцать су”. С вашего позволения — десять су. “Тридцать пять су”. На это я не жалуюсь, спал я хорошо. Десять, пятнадцать, шестнадцать су и шесть денье».

Станиславский, прошедший чеховскую школу, и здесь возвращает строгий текст Мольера, литературную его ясность, четкость деления на монологи и явления к жизненной реальности, нарушая классицистскую четкость построения пьесы.

Если у Мольера сначала Арган произносит монолог, затем зовет служанку Туанету и с ней ведет диалог, то {324} Станиславский вводит Туанету в действие с самого начала: во время монолога Аргана она возится в комнате, убирает ее, придвигает хозяину столик к кровати, чтобы ему было удобнее считать, а потом, взяв кувшин, уходит. Когда Арган зовет служанку, она вбегает, роняет с перепугу кувшин с водой и снова занимается своими домашними делами.

К приходу Диафуарусов Арган торжественно переодевается (надевает парадный, подбитый мехом халат и прекрасный вышитый ночной колпак, для которого Бенуа прислал Станиславскому специальный рисунок), приподнимается с постели, торжественно встречает гостей и садится рядом с ними, поддерживая непринужденную беседу, польщенный визитом знаменитого врача, озабоченный тем, чтобы выдать свою дочку за его сына.

Правду ищет Станиславский по всей роли, для всей роли, для всех его отношений с людьми, для его медицинской мании. Все определяется сверхзадачей: «хочу, чтобы меня считали больным» — и сверхзадача эта оказывается очень емкой, охватывающей все оттенки жизни хитрого и наивного человека, поклонника земных радостей, гурмана и сластолюбца, который устроил себе легкую приятную жизнь, не замечая, что он сам становится пленником этой жизни. Исполнитель вживается в роль, сохраняя веру в ее истинность, тот драгоценный «серьез», который проникал в его роль.

В то же время, идя от себя, от своего «подсознания», «аффективной памяти», естественно входя в образ «Мнимого больного», Станиславский отлично чувствует, что он играет комедию. И не современную психологическую комедию, но классицистскую комедию XVII века, в которой так верен жизни характер основного персонажа и в то же время так сильны элементы буффонады, фарса, преувеличения.

Это определяет образ в не меньшей степени, это окрашивает все поступки, все действия Аргана. Ни одно правдивое само по себе физическое действие не бывает правдивым «вообще»: оно проверяется характером персонажа и жанром пьесы, оно принадлежит яркой, здоровой народной комедии, хохочущей над псевдонаукой, над лекарями-шарлатанами и над теми простаками, которые доверяют ученым обманщикам.

Арган Станиславского являет не вообще правдивый образ человека, помешанного на лекарствах и лечении. {325} Это образ народной комедии, причем не той салонно-утонченной поздней комедии масок, к которой тяготели другие спектакли 10‑х годов, но подлинного локально-яркого, сочно-определенного народного театра, с которым гораздо позднее соприкоснутся «Женитьба Фигаро» и «Горячее сердце» в постановке Станиславского.

М. О. Кнебель вспоминает этого Аргана:

«Он казался непомерно большим из-за коротковатого красного халата, который он все время запахивал каким-то беспомощным движением. Из‑под халата торчали белые подштанники. На голову был надет белый ночной колпак, подвязанный под подбородком тесемками, которые он в минуту волнения дергал, то развязывая, то завязывая… Лицо у него все время было испуганно вопросительным. Глаза — водянистые. Он всею душой поверил в свои болезни и, проверяя аптекарские счета, наслаждался и почти пел от умиления, повторяя про себя их текст: “Отличное мочегонное, чтобы выгнать дурные соки вашей милости…”.

Наивность и доверчивость Станиславского в этой роли незабываемы. Когда его обманывала жена с пройдохой нотариусом, он верил каждому их слову, впитывал советы, переспрашивал и кивал головой в знак абсолютной готовности сейчас же действовать согласно этим советам. Слушая угрозу Пургона, он впадал в отчаяние и молил о прощении с такой энергией, что потом, совсем обессилев, в обморочном состоянии опускался в кресло, испуская жалобные стоны: “Боже, я умираю. Братец, вы погубили меня”. И вдруг с неподдельным ужасом спрашивал: “А не опасно ли притворяться мертвым?” Константин Сергеевич неоднократно говорил, что он всю жизнь испытывал особую радость, играя глупых. Когда он рассказывал об этом, я всегда вспоминала феноменальную наивность Аргана»[[340]](#endnote-341).

Таким ощущал он своего Аргана. Таким видели его зрители — грузным, оплывшим толстяком с маленькими быстрыми глазками, спрятанными в припухших веках, с огромными, пухлыми, точно резиновыми щеками, с толстенными губами, над которыми топорщатся маленькие, «мушкетерские» усики.

Это — словно маска, напоминающая тех обжор, толстяков и ловеласов, которые были прототипами мольеровских героев в ярмарочном, народном театре XVII века и которые уводят еще дальше — к Рабле, к той стихии {326} площадной, ярмарочной жизни, которая противостояла аскетизму средневековья и которую так точно раскрыл М. Бахтин в книге о Рабле[[341]](#endnote-342).

Действия Аргана преувеличенны; Станиславский дает ему сотни действий и приспособлений, которых и не предвидел Мольер. Мольеровский герой гоняется за непослушной служанкой с палкой в руке; герой Художественного театра, бегая за Туанетой, падает, спотыкается, застревает за ширмой, валится на стульчак и орет во все горло, болтая ногами, пока дочка и служанка убегают от него.

Арган швыряет в Туанету — Лилину чем ни попадя — палкой, подушками, чуть ли не лекарствами; подушки вообще превращаются у него в метательное оружие, которым он старается наказать непослушную служанку Туанету.

В торжественнейшие ритуалы превращает Станиславский выходы своего героя в нужник, за дверку с прорезным сердечком. Арган торжественно отправляется туда, облаченный в плащ, опираясь на палку, поддерживаемый дочерью и служанкой, и выходит оттуда блаженный, с широчайшей улыбкой. Второй раз забегает туда, проводив дорогих гостей Диафуарусов, в третий раз прерывает разговор с братом — «подожди меня, я скоро вернусь» — и озабоченно скрывается за дверью.

Эта тема, перешедшая к Мольеру из фарсов, старая тема народного ярмарочного театра, — «нижней части туловища», чрезвычайной важности всех ее отправлений, — не только не стушевывается Станиславским, но всячески подчеркивается и даже преувеличивается им сравнительно с Мольером. Не случайно красивый стульчак — один из важнейших предметов комнаты Аргана, не случайно рядом с постелью стоит прекрасный, вычурный ночной горшок, не случайно тема клистиров, промывательных еще подчеркивается в спектакле и режиссурой и актерами.

Хотя бы сцена Аргана с аптекарем Флераном, которая у Мольера звучит комедийно, но вполне пристойно:

Арган. С вашего позволения, братец.

Беральд. Как! Что ты хочешь делать?

Арган. Принять этот маленький клистир. Несколько минут всего.

Беральд. Ну, ты шутишь. Неужели ты не сможешь побыть пяти минут без клистиров и лекарства? Ты это отложи до другого раза и посиди спокойно.

{327} Арган. Господин Флеран, так до вечера или до завтрашнего утра?

Флеран. Как вы можете вмешиваться и перечить предписаниям медицины? Вы увидите, вы увидите!..

А вот как решает эту сцену Станиславский в своем режиссерском экземпляре:

«Входит Флеран с клистиром и тазом.

Таз ставит на кресло, а с клистиром идет к столу, за мазью. Спокоен, величав, очень серьезен и сосредоточен.

Арган — на кровати, собирается расстегивать брюки. Беральд идет к нему, пытаясь его остановить.

Флеран, взяв мазь, идет к тазу и готовится ставить клистир.

Флеран подошел с клистиром, засучив рукава и готовясь. Арган виновато присел на кровать…

Флеран, бросив клистир, уходит возмущенно.

Арган сидит с расстегнутыми панталонами. Вскакивает и поспешно надевает халат, чтобы бежать за Флераном, застегивает штаны…

Пауза. Вдали ужасная руготня. Арган страшно спешно ложится в кровать, халат бросает в ноги кровати. Ждет грозы, лежит тихохонько»…

И когда прибегает сам доктор Пургон, разъяренный неповиновением пациента, Арган Станиславского снова развивает фразу Мольера: «Велите его принести, я его сейчас поставлю…» Станиславский бежит к кровати и послушно принимает удобную позу для клистира, затем, видя, что доктор не прощает его, ползает за Пургоном на коленях, умоляя о милости. Когда доктор удаляется, Арган лежит на ступеньках лестницы обессиленный, жалкий, поверивший реально, что он умирает, умрет без докторов.

Правдивейший актер психологического театра превращается в актера народного, балаганного театра; его Арган настолько ярко преувеличен, что напоминает те маски обжор, докторов, простаков, больных, хвастунов, которые увеселяли зрителей доклассицистской, домольеровской комедии. От его Аргана тянутся прочные связи не только к щепкинским Гарпагону и Арнольфу, к театру древнему, домольеровскому, бурлексному, к той комедии дель арте, которая разыгрывалась не во дворцах, а на площадях и в гостиничных дворах, к тем маскам французского ярмарочного театра, которые предшествовали Мольеру и питали его.

{328} Такого Мольера и играл Станиславский.

Шедший рядом, одновременно с петербургским «Дон-Жуаном» и лубочно изысканными постановками Комиссаржевского, «Мнимый больной» Станиславского — Бенуа был противоположен им. Воля режиссера не подавляла, но раскрывала актерскую индивидуальность. Центром спектакля и был подлинный великий актер. В спектакле Станиславского режиссура, живописное оформление, все пластическое решение должны были помогать актеру подняться до высот того «подлинного гротеска», которого хотел достигнуть Станиславский.

Он и достиг его в своих исполнениях Крутицкого и Любина. Он достиг его в двух своих последних комедийных ролях — в Аргане и гольдониевском кавалере Рипафратте, игранном сразу вслед за Арганом.

Но это не просто возвращение к народному игрищу — это претворение его на высшей, новой ступени искусства, включающей, продолжающей и просветительский театр XVIII века, и реалистическое искусство Франции и России XIX века, и достижения режиссерского «театра единой воли».

Все лучшее взял Станиславский от театров прежних времен в этом своем исполнении и претворил в роли, сыгранной радостно, легко, с великолепным ощущением ее жизненности и ее театральности, которое привело его к воплощению «подлинного», «пережитого» гротеска.

Роль, взращенная на реальности, на «аффективной памяти» актера, переходила естественно в сферы крайнего преувеличения и в то же время не теряла связей с реальностью. Поэтому роль Аргана была вся исполнена правды — особой, сценически-художественной, не оторванной от реальности, но выражающей ее. Поэтому Станиславский был так органичен во всех сценах «Мнимого больного», и в самых преувеличенных, потому что он, смело преувеличивая это фарсовое начало, ощущал полную свободу и естественность творчества.

Поэтому же финальная сцена-интермедия была не просто эффектным зрелищем, но совершенно органичным продолжением роли Аргана и всего спектакля.

Единственная из трех мольеровских интермедий, сыгранных на сцене, она разрослась в целый финальный акт, в «церемонию» (cérémonie, как называли ее в переписке Бенуа и Станиславский, чрезвычайно ею озабоченные).

{329} Они строили пышное зрелище — посвящение Аргана в доктора, проходившее по всем правилам ученого заседания: на сцену выходили десятки докторов и их помощников, аптекарей и аптекарских учеников. Доктора в торжественных черных мантиях и париках, врачи-практики, несущие огромные орудия своего труда — щипцы, хирургические пилы, аптекари с лекарствами и огромными клистирами, дети-амуры в докторских шляпах, с маленькими клистирами, окружали оробевшего Аргана, присевшего перед кафедрой важного Председателя на свой уютный стульчак.

Станиславский и здесь шел от реальности сдачи экзамена, защиты диссертации, стремления честолюбивого профана и невежды к ученой степени, к званию, к «форме» доктора, потому что форма для него и есть сущность. Он уважает не людей, но титулы и звания, он верит не в науку, а в ученость, в непонятную латынь, на которой изъясняются эскулапы, в то, что обладающий ученой степенью знает больше, чем степенью не обладающий, что лучший доктор — это доктор самый важный, в самом большом парике, с самым значительным выражением лица.

Все участники церемонии — мошенники, шарлатаны, обирающие больных, весело распевающие куплеты:

Везде у нас талантум —
Надувантум, обирантум.
Толк кто знает в гонораре —
Может роль врача играре…

Среди этой блестящей и ученой толпы Арган Станиславского, казалось, должен был без оглядки включиться в озорную игру — петь, танцевать, торжественно облачаться в мантию и высоченную шляпу, которые выносит для него процессия портных.

Это все было в роли. Но это вырастало из реального жизненного «зерна» — Арган Станиславского был действительно испуганным человеком, который держит страшный экзамен и до смерти боится провала.

На вопрос первого доктора он отвечает робко, дрожащим голосом. Но вопрос этот («отчего, пусть отвечает, морфий усыпляет») усыпляет самих экзаменаторов: ученый совет засыпает, храпит, и сам Арган отвечает зевая, под сонное бормотание хора: «Верно, верно, удивительно…»

{330} А на следующие вопросы он отвечает уже приободрившись, приосанясь, с каждым вопросом все уверенней, хотя ответы его одинаковы, повторяют друг друга:

Раз — клистиром угостить,
два — обильно кровь пустить…

И хор ликует, и доктора торжественно принимают в свой круг человека, одержимого верой в медицину. Больной становится Доктором, получает власть, получает право лечить других и от этого собственные его недуги как бы навсегда исчезают, он становится Бессмертным, перешедшим из разряда простых смертных в разряд мудрецов, побеждающих смерть. Эти переходы робости в постепенную уверенность, в радость, в триумф и играл Станиславский на протяжении «церемонии» — до последнего эпизода, когда Арган, уже облаченный в черную мантию и шляпу, торжественно шествует к открывшемуся в облаках, под громовые раскаты, храму богини мудрости — Минервы — и богиня, кокетливо придерживая шлейф, сама нисходит по облакам к новому мудрецу, венчая его цветами и славою.

Кавалер Рипафратта сыгран также в полном единении с художником спектакля, Александром Бенуа. Это тем более интересно, что роль Рипафратты в «Трактирщице» Станиславский сыграл по вступлении своем в Художественный театр, в 1898 году. Сыграл с полным успехом и удовлетворением — весело, преувеличенно и в то же время с присущей ему мягкостью и «серьезом».

В 1914 году театр снова поставил старинную комедию, и снова Станиславский сыграл в ней свою старую роль.

Вероятно, пьеса появилась в репертуаре вторично совсем не случайно: именно на роли уже игранной, не представляющей вроде бы больших трудностей, Станиславский мог проверить свой новый метод работы над образом и наглядно сравнить, насколько он изменился как актер за шестнадцать лет.

Первый спектакль имел 17 репетиций, второй — 112. Работа 1898 года, видимо, шла легко, «между делом», между другими ролями, хлопотами о репертуаре и сотнями дел молодого театра. В новой работе над старой ролью актер проходит многие стадии: он то бросается к своим проверенным приемам, то принимает чужие подсказы, {331} не соответствующие его видению роли, то увлеченно придумывает Кавалеру досценическую биографию, объясняя его женоненавистничество тем, что когда-то некая бойкая дама «поймала» Рипафратту, преподнесла ему ребенка, потребовала на ребенка денег — и с тех пор напуганный Кавалер стал бегать от женщин, маскируя испуг притворной ненавистью[[342]](#endnote-343).

Станиславский внимателен ко всем мельчайшим бытовым мотивировкам действий своего Кавалера. Долго, внимательно ищет он непременную сверхзадачу своего образа. В «Работе актера над собой» он приводит пример этих поисков сверхзадачи Рипафратты сразу вслед за Арганом. И работа над образом Гольдони напоминает работу над образом Мольера: сначала задача найдена обманная, неверная, маскирующаяся под настоящую. Потом возникает задача истинная, идущая от сущности, от глубины роли: «В другой пьесе — “Хозяйка гостиницы” Гольдони — мы вначале назвали сверхзадачу: “Хочу избегать женщин” (женоненавистничество), но при этом пьеса не вскрывала своего юмора и действенности. После того как я понял, что герой — любитель женщин, желающий не быть, а лишь прослыть женоненавистником, — установлена сверхзадача: “Хочу ухаживать потихоньку” (прикрываясь женоненавистничеством), и пьеса сразу ожила»[[343]](#endnote-344).

Но примечательно, что как в «Мнимом больном» Станиславский не определяет сверхзадачу всего спектакля в целом, так и в «Хозяйке гостиницы» он словно бы не думает о том, почему привлекает его сегодня старинная комедия об укрощенном укротителе, какие сцепления с реальной жизнью видит он у Гольдони.

Премьера идет в феврале 1914 года. А в июне в сербском городе Сараеве гимназист выстрелит из револьвера в австрийского эрцгерцога. Герцог скончается, не приходя в сознание. Гимназиста сгноят в тюрьме, выстрел его будет поводом и началом первой мировой войны, начавшейся жарким июлем 1914‑го. Сегодня, перечитывая знаменитые страницы «Семьи Тибо» Роже дю Гара, посвященные предвоенному Парижу, мы видим, как сгущалось это гнетущее предчувствие страшных, неотвратимых перемен.

А в России — забастовки, распутинщина, кликушествующая царица, министры-взяточники, страшные слухи, официальное благополучие, сообщения в газетах о прогулках {332} государя-императора, биржевые авантюры, затаившиеся нищие деревни, тройки у «Яра», новые рифмы футуристов — странная, беспокойная жизнь, так точно воссозданная через много лет А. Н. Толстым в «Хождении по мукам» и Анной Ахматовой:

Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
 Приближалась медленно тень, —
Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше,
 И кладбищем пахла сирень…
И всегда, в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной
 Непонятный таился гул…
Но тогда он был слышен глухо,
Он почти не касался слуха
 И в сугробах невских тонул…

А театр передовой интеллигенции, всегда так остро ощущающий тревоги жизни, разделявший с Блоком предчувствия мировой катастрофы, сейчас словно не слышит этого гула. В Художественном театре — снова нежные переливы красок Бенуа, парики и треуголки, фижмы, милое сценическое кокетство, легкий диалог прелестной женщины и ее поклонников, словно сошедших с акварелей художников «Мира искусства», прославляющих галантный век. И «сквозное действие» его нового спектакля — это всего-навсего «власть женщины», «хозяйка-женщина, которая властвует не только в гостинице, но в сердцах мужчин»[[344]](#endnote-345). И Станиславский играет не Штокмана, вставшего перед озверевшей толпою с простыми словами правды. Не Вершинина, исполненного терпеливой веры в будущее. Но Аргана, который прислушивается только к своему желудку. Но Рипафратту с его идиотской боязнью женщин, с перипетиями неудачливой влюбленности, которая кажется такой ничтожной в том году, когда «европейская война, которую в течение десятилетий подготовляли правительства и буржуазные партии всех стран, разразилась…»[[345]](#endnote-346).

В то же время Станиславский не ставит модных адюльтерно-эротических пьес, трактующих «проблемы пола», ревности и измен. Станиславский не ставит манерно-претенциозных пьес, где герои эстетствуют во Христе, перемежая апокалиптические пророчества миру объяснениями в любви. Его привлекают старые комедии, вводящие зрителей в простой мир естественных человеческих {333} чувств, насмешки над скупостью, эгоизмом, тщеславием; он открывает извечную радость жизни, которая всегда побеждает смерть. В этом — неназванная сверхзадача «Мнимого больного» и «Трактирщицы». Впрочем, так назывался тот, первый спектакль Художественного театра. Новый спектакль называется «Хозяйка гостиницы». На перемене названия настаивает Бенуа (кстати, в письмах всегда называющий пьесу по-итальянски «Locandiera»): «Слово “Трактирщица” уже потому не годится, что одно оно сразу дает аромат капусты и внушает мысли о клопах. Я же хочу представить опрятную и приятную гостиницу для знатных постояльцев»[[346]](#endnote-347).

О. В. Гзовская играет владелицу такой опрятной и приятной гостиницы: больше буржуазку, чем мещанку, домовитую хозяйку, обольстительную женщину, в которую влюбляются все без исключения знатные постояльцы.

Мирандолина у Гзовской умеет скромно носить свой белейший чепчик и кокетливый передничек и умеет одеться не хуже любой дворянки. Она радуется своему здоровью и красоте; ее уютный дом и прекрасный город, где она живет, под стать ей:

«В первой картине я бы дал большую солнечную полную воздуха (и все же уютную) “общую залу” с окнами на террасу, прикрытую холщовым навесом (самой улицы, ее движения не видно, так как к мостовой спускается наружная лестница). Меблировка буржуазная, но изящная. Большая лестница — во второй этаж, к номерам и к помещению Мирандолины. Другая маленькая под ней ведет в кухню. Комната Кавалера на первом плане. Вторая и следующая картины — все небольшие комнатки; ваша комната с альковом, комната Мирандолины с большим венецианским окном и видом на Флоренцию — ясный вечер. Вообще мы начнем утренним шоколадом, а кончим луной и канделябрами. Ведь это один день»[[347]](#endnote-348).

Так видит свой спектакль художник Бенуа. Вначале он хочет вести действие спектакля в Венеции, чтобы постояльцы приплывали в гондолах, чтобы слышался плеск волн и песни. Потом переносит гостиницу во Флоренцию: открываются жалюзи, и солнечный свет заливает «общую залу», комнату Кавалера с причудливым альковом, террасу, где Мирандолина развешивает ослепительное, свежевыстиранное белье, а за террасой черепичные крыши, колокольни, голубые горы, та флорентийская дымка, в которую влюблены художники и поэты. Так видит Станиславский {334} весь спектакль и себя в нем: огромного, зычно-громогласного, громоздкого и в то же время по-солдатски подтянутого Кавалера, привыкшего к своей треуголке, к плащу из толстого сукна и необъятным ботфортам, «военизировавшего» своего слугу, больше напоминающего денщика, чем камердинера.

Актер не затушевывает ни грубости, ни хамства Кавалера, ввалившегося в уютную гостиницу с полной уверенностью, что здесь должны терпеть все его капризы и выполнять приказы. Он отдает грубые приказания прелестной хозяйке, с аппетитом поедает приготовленный ею обед (по свидетельству М. О. Кнебель, Станиславский каждый раз просил свою партнершу Гзовскую действительно приготовить ему обед, который он и съедал во втором акте), он вполне в духе времени хвастает своими военными подвигами и бесцеремонно осаживает проезжих актрис, вздумавших пофлиртовать с ним.

Актер играл Кавалера шестнадцать лет тому назад. И ему легко, просто, приятно, должно быть, играть снова — играть хвастуна, грубияна, женоненавистника, напоминающего и явно продолжающего маску Капитана из комедии дель арте.

Ведь и в первом спектакле он играл своего Рипафратту вовсе не в тонах спокойно-бытовых: он ощущал фарсовое, преувеличенно комедийное начало роли и наслаждался им, вызывая подчас нарекания строгой критики:

«На сцене Художественно-общедоступного театра постановка ее отличается обычными недостатками, во главе которых стоит в первом месте пересол: благодаря этому пьеса, названная автором комедией, местами обращается в чистейший фарс, как, например, в последнем действии, где наряду с участвующими лицами большую роль играют палки, половые щетки и тому подобные необходимые аксессуары всякого фарса… Кавалера ди Рипафратта г‑н Станиславский играет с чрезмерной страстностью; в сцене дуэли с графом д’Альбафьорита он, вероятно от ярости, рычит на весь театр»[[348]](#endnote-349).

Ведь и в первом спектакле Станиславский уже находит «ключ» к своему образу — ту наивность, «детскость» Кавалера, которая так тщательно скрывается им под внешней грубостью.

Вспомним снова отзыв внимательного критика: «У него Кавалер вовсе не грубый солдат, и вся его грубость только напускная»[[349]](#endnote-350). Но в то же время вторая {335} редакция роли, продолжая первую, существенно отличается от нее. В первом своем спектакле Станиславский целиком раскрывал и, в общем, исчерпывал роль в первом акте. Об этом свидетельствует режиссерский экземпляр Станиславского.

Об этом, как мы уже видели, свидетельствовала и критика, сетовавшая на «неподвижность комизма, вылившегося целиком в первом акте»[[350]](#endnote-351). Эту «неподвижность комизма» преодолевает Станиславский в 1914 году. Теперь его Кавалер — лицо, живущее своей сверхзадачей на протяжении всего спектакля, с каждым действием раскрывающее новые грани интереснейшего, по-своему цельного и несравненно более глубокого характера.

Хвастуна, грубияна, забияку Станиславский находит быстро. «Еще весной и раньше, когда я думал о Кавалере, он мне представлялся непременно характерным лицом — капитаном Спавенто из итальянской commedia dell’arte»[[351]](#endnote-352). Но этот «первый слой» не удовлетворяет актера. Он ищет не только маску хвастливого Капитана; поэтому актер так обрадовался: «Бенуа подслушал мои мечтания и дал мне соответствующий рисунок и грим: полу-Дон-Кихот, полу-Спавенто»[[352]](#endnote-353).

«Спавенту» могли сыграть и играли многие «характерные» актеры. Но увидеть в гольдониевском Кавалере начало дон-кихотское, разглядеть и передать его наивность и трогательную беззащитность, прямодушие этого лихого вояки смог только Станиславский. П. Марков вспоминал его в «Хозяйке гостиницы»:

«Какую гамму ревности и нарастания страсти показывал он в кавалере ди Рипафратта — в этом грубом и невежественном бретере, не умевшем обращаться с женщинами. В Рипафратте Станиславский видел не столько женоненавистника, сколько человека, жаждущего и боящегося любви, бегущего от женщин, сознавая всю обольстительную силу их соблазна. Он не только окружающих, но и себя убеждал в женских отвратительных и отталкивающих качествах. Он доходил до пафоса, до самовнушения, отгораживаясь от обаяния Мирандолины нарочитой грубоватостью и подчеркнутой высокомерной самоуверенностью. Когда Мирандолина падала в притворном обмороке в его объятия, этот мужлан терялся до такой степени, что, желая привести ее в чувство, тыкал ее пальцем в живот. Станиславский делал этот жест неожиданно и точно удивляясь, что такое сильное средство не возвращает {336} сознания изящной и утонченной Мирандолине — Гзовской»[[353]](#endnote-354).

Современная спектаклю критика утверждала то же: «Станиславский — великий актер комедии… У него есть необыкновенная легкость, яркость, простота и неизъяснимый внутренний юмор… Его интонации необыкновенны, неожиданны, выпуклы… Он необыкновенно стилен, живописен и дает каскад блестящих нюансов… Фигура, лицо, — все это чудесно… Кавалера обычно играют крикливым бурбоном… Станиславский же дает интересную фигуру благородного, простоватого, но милого человека — большого ребенка в своей любви к Трактирщице»[[354]](#endnote-355).

Черты, намеченные им в исполнении 1898 года, он развил и углубил, поразив критиков органичностью исполнения этой комедийной роли, развитием реального, меняющегося характера Кавалера: «Кавалер из бесстрастного, спокойного и добродушного, несмотря на видимую суровость, существа, мало-помалу делается опьяненным от страсти. Этот переход, это постепенное изменение всего душевного облика мы видели, почти не замечая перемен: до такой степени переход был самой жизнью. Игры не было: было действительное переживание, действительное превращение души под влиянием страсти… Трудно сказать, чтобы это было “совершенным исполнением роли”, потому что ни одну минуту это не казалось ролью»[[355]](#endnote-356).

В этой трактовке, исполненной правды и наивного «серьеза», живет комедийное преувеличение, ощущение стиля именно Гольдони, замыкающего комедию масок и предваряющего реальную комедию XVIII – XIX веков. Стиля, несущего уже гораздо большее психологическое оправдание, большие приметы быта, чем Мольер. Эту особенность Гольдони совершенно воплотил Бенуа с его бытовой правдой и праздничной яркостью каждой детали. Этот стиль совершенно воплотил режиссер и актер Станиславский. В его герое — в солдафоне, человеке зычного голоса и размашистых жестов, с его огромными ботфортами и длиннющей шпагой, которая оказывается наполовину сломанной (деталь, придуманная Бенуа), живет дух хвастливого героя комедии масок — капитана Спавенты.

Эта роль Станиславского несомненно и явно связана с его увлечением в эти годы комедией масок, с опытами по созданию театра импровизации, в чем его так поддерживал {337} в десятые годы Горький, в чем Станиславский сходился с Бенуа.

Он умеет уже находить сверхзадачу произведения и разбивать пьесу на действенные «куски». Он умеет находить реальнейшие жизненные ассоциации, сливать с реальностью самые, казалось бы, условные сюжетные ходы.

В роли Рипафратты Станиславский испытывал эту полную свободу творчества, легкость и естественность каждого проявления характера Кавалера[[356]](#endnote-357). В то же время характер этот был гораздо дальше от фарса, от маски, чем Арган того же Станиславского; он развивался, он наполнялся новым содержанием; не случайно один из самых тонких критиков 10‑х годов, П. Ярцев, говорит о том, что этот «светлый и покойный» спектакль вызывает и радость, и печаль, и раздумье о жизни вообще, ощущение «святости проявлений жизни»[[357]](#endnote-358).

Вероятно, эта «святость жизни», радость простых проявлений ее — любви, веселого труда хозяйки гостиницы, красоты Флоренции, ее далей и гор — окрашивала спектакль и была «сверх-сверхзадачей» его, сближала его с такой работой 1914 года, как диккенсовский «Сверчок на печи», показанный Первой студией и посвященный той же правде, любви и добру.

Естественность и правда «сценического самочувствия» актера заражала зрителей, передавалась им. Их поражали оттенки жизни, человеческая правда образа старой комедии. И не меньше радовало полное слияние этой правды самой жизни с правдой авторского образа.

Наивность, ребячество Кавалера, изумление его перед тайнами мира заставляли вдруг сопоставлять бурбона Рипафратту с любимыми героями Станиславского, детски верящими в силу добра и правды.

Это выводило Рипафратту из круга гротесковых ролей Станиславского и неожиданно, подспудно сближало его с давним дядюшкой из «Села Степанчикова» и предвещало новую редакцию этой роли, которую снова начал он репетировать в разгар войны, в 1916‑м.

Но после Аргана и Рипафратты, после триумфов Станиславского — комедийного актера и триумфа «системы» Станиславского применительно к классической французской комедии XVII века и классической итальянской комедии XVIII века он снова обратился к роли, принадлежащей другому полюсу театра. Принадлежащей Трагедии.

## **{338}** Возвращение к трагедии

«Пушкинский спектакль» Художественный театр ставит в 1915 году. В самый разгар войны. Когда в газетах ежедневно публикуются списки погибших и пропавших без вести. Когда на фронте испытывается новое оружие — газы, идут в атаку первые танки. На улицах Москвы в привычной толпе — женщины в трауре, сборщики пожертвований, калеки на костылях, с черными повязками. Тревога живет в каждом доме. Художественный театр противостоит войне своим искусством. Он не ставит шовинистических пьес, изображающих извечную тупость немцев и извечную лихость русского солдата. Он ставит три пьесы Пушкина: «Пир во время чумы», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери».

Станиславский только что приехал из Европы, где на тихом Мариенбадском курорте его настигла мировая война. С великим трудом вернулся он в Россию после долгих скитаний. Станиславский видел шовинистический угар Германии, манифестации «Долой русских!», тупую исполнительность немецких офицеров. Он ненавидит это, ненавидит начавшуюся бойню. И противопоставляет мировому безумию искусство Пушкина — ту значительность человека и человечества, которой пронизаны «маленькие трагедии».

Театр благоговейно готовится к спектаклю. Спектакль вообще ожидается как событие: ему предшествуют статьи Бенуа, излагающие замысел постановки, ему предшествует статья Валерия Брюсова «Маленькие драмы Пушкина», напечатанная в «Русских ведомостях» с подзаголовком: «К предстоящему спектаклю в Художественном театре»[[358]](#endnote-359). Бенуа увлечен своей работой режиссера-постановщика, осуществляющего единый, стройный замысел. Увлечен и работой собственно живописной: Бенуа-художник щедро и старательно делает десятки эскизов, долженствующих проявить замысел Бенуа-режиссера.

«Европеец», эстет, знаток и поклонник старины, Бенуа потрясен войной. Для него это — апокалипсис, ужас, предвестие Страшного суда. Изысканный стилизатор, певец версальских маркиз, он в эти годы создает цикл «Плясок смерти», продолжающий излюбленный мотив средневековых художников — неизбежность, всеобщность гибели.

Как бы продолжением этого живописного цикла, но продолжением сценическим, трехмерным, — видит Бенуа {339} свой спектакль Пушкина. Три драмы объединяются им в единую «трилогию смерти». «Пир во время чумы» для него — олицетворение извечного трагизма жизни, обрывающейся одинаковым для всех черным провалом. В «Каменном госте» смерть душит каменной десницей живого человека. «Моцарт и Сальери» — это трагедия Моцарта, не ведающего, что над ним нависла смерть, и трагедия Сальери, избравшего для себя добровольно дорогу смерти[[359]](#endnote-360).

Действие шло торжественно и замедленно — среди огромных витых колонн, под складками поднятого парчового занавеса. Но в этих торжественно красивых декорациях театр хотел раскрыть свои мысли и свои чувства. И не мог их раскрыть, связанный логической, стройной концепцией режиссера и неумением противопоставить ей иную концепцию.

Работа идет трудно, противоречиво, в постоянных спорах Бенуа и коллектива театра. Художник не умеет работать с актерами. Он то заставляет их застывать в статуарно-торжественных мизансценах, то мизансцены эти становятся житейски-подробными, уводящими в другую крайность…[[360]](#endnote-361).

Актеры находят у Пушкина свои темы. Массовому истреблению, законным убийствам, ура-патриотической пропаганде противополагают они ценность и красоту человеческой жизни.

В пышном, каменном, кладбищенском мире бросает Дон Гуан — Качалов вызов статуе Командора, торжественно застывшей в мраморном мавзолее, в мавзолее, где царит не умиротворение, но жестокое, холодное величие. На городской площади, среди громадных серых, вымерших домов, маленькие живые люди не хотят сдаваться небытию.

В реальнейшей старой Вене идет действие «Моцарта и Сальери»: в кабинете композитора, в старинном трактирчике уютно, за окнами — мгла, изморозь сырой зимы, валит снег, а гениальный юноша легко касается клавиш.

Сам Станиславский играет в спектакле ненавистника Моцарта, его убийцу. Темную силу, противостоящую свету и свободе.

Станиславский благоговейно относится к своей роли Сальери. Считает ее великой ролью мирового репертуара, хотя и должен знать, что ей никогда не сопутствовал успех.

{340} «Моцарт и Сальери» шел при жизни Пушкина, в 1832 году, в исполнении Я. Брянского — Сальери и И. Сосницкого — Моцарта. Успеха не было. Успеха не было никогда. Ни в 1840 году, когда Сальери сыграл В. А. Каратыгин. Ни в 1854 году, когда Сальери сыграл Щепкин. Ни в 1882 году, когда Сальери в Александринском театре сыграл В. Далматов. Ни в 1892 году, когда его играл красавец Аполлонский.

Станиславский готовит свою роль тщательнейше. Намечает разные сквозные действия и задачи, сам же их опровергая в процессе работы: «1. Сальери — злодей, завистник. Прямо к цели — ненавидеть Моцарта, все в нем порицать, придираться. Получился театральный злодей. 2. Более тонко взглянул на зависть. Хочу быть первым и потому спихиваю Моцарта, хотя ничего не имею против него. 3. Самое характерное для Пушкина — вызов богу. Бороться с богом. 4. Обида на несправедливость и отсюда — желание (робкое) выйти из угнетения и несправедливости. 5. Любовь к искусству — спасение искусства»[[361]](#endnote-362).

Он все время идет к углублению, к расширению темы зависти: от «ненавижу Моцарта», от «хочу быть первым» — к «вызову богу», к обиде на несправедливость, наконец, к убежденному спасению искусства.

Он идет к роли Сальери привычным, уже проверенным путем. От себя От «аффективных воспоминаний», от реальных обстоятельств жизни, от «сквозного действия». Он привычно начинает с биографии своего персонажа: «Артист, играющий роль Сальери, может создать не только тот кусок жизни создаваемого лица, который дан автором и будет показан со сцены, но и всю предыдущую внекулисную жизнь изображаемого лица, на которую лишь намекают отдельные слова роли.

И артист задолго до исполнения роли Сальери должен создать в своем воображении почти всю жизнь изображаемого лица, во всех ее реальных ощущаемых и близких его воспоминаниям подробностях. Он должен знать, как и где прошло детство Сальери, какие у него были родители, братья, сестры, друзья; артист должен видеть внутренним взором и тот храм, где впервые маленький Сальери услышал музыку и лил слезы умиления и восторга: актер должен помнить, на какой лавке, при каком освещении луча солнца или пасмурного дня, при каком общем настроении совершилось это первое приобщение к искусству; артист должен знать и помнить обстановку — {342} людей, мебель, свет, настроения, ощущения всех остальных, наиболее важных моментов жизни. … Артист должен знать и помнить, как Сальери отверг праздные забавы; ремесло поставил подножием искусству… Как он впервые творил три дня в безмолвной келье и сжег свой труд. Артист должен знать таинственный роман с Изорой, подарившей Сальери яд, заветный дар любви, и другие, очень важные условия прошлого…»[[362]](#endnote-363).

И, говоря о необходимости «сделать свои чувства подходящими для Сальери», отыскать их в своей собственной душе, Станиславский сочетает эту заботу с тем, что «артист должен пройти тот же творческий путь, что и автор, иначе он не найдет и не передаст в словах роли своих собственных чувств, оживляющих мертвые буквы текста роли…»[[363]](#endnote-364).

Художник Бенуа помогает ему ощутить полную реальность кабинета Сальери, где на стене аккуратно висит кафтан, реальность старого трактира, за окнами которого видна зимняя заснеженная Вена.

Бенуа дает актеру великолепный эскиз грима Сальери: высокий, похожий на монаха, с острым сухим лицом, в черном длинном камзоле, с муфтой в руках, в треуголке, он похож на остроносые маски-бауты венецианских карнавалов, он значителен и зловещ в своем строгом величии, в отстраненности от жизни. Но декларированная тема смерти и торжественного ее ожидания не волнует Станиславского. Его тема вовсе не выбор смерти, но выбор Сальери в жизни и отношение его к жизни. А режиссер Бенуа не помогает ему найти те конкретные действенные задачи, которые соответствовали бы в то же время пушкинскому образу, его лаконизму и глубине. Бенуа в своем внешнем решении спектакля путается между пышно-торжественной театральностью, мелкими житейскими подробностями средневековой Англии и Вены XVIII века и возвышенной и строгой концепцией «трилогии смерти». И Станиславский путается в этом. Он то занимается усиленно пластикой и постановкой голоса, видя в этом единственное средство сближения с пушкинским образом, то ищет подробности биографии Сальери и правду его «физического самочувствия» в тот день, когда Моцарт играет свой «Реквием».

Но эта жизненная точность, эти поиски «от себя», которые так помогали обычно во всех ролях, — не помогают на этот раз. Исполнитель не может преодолеть {343} разрыв между «правдоподобием чувствований», мелкой бытовой правдой жизни и чеканной торжественностью пушкинского стиха, поэтического воплощения темы Сальери.

В поисках решения он обращается к опыту Шаляпина.

Шаляпин — единственный имел успех в этой роли. В 1898 году, в год открытия Художественного театра, он спел партию Сальери в опере Римского-Корсакова. О нем пишут:

«Кто хотя бы раз видел Шаляпина в роли Сальери… тот никогда этого не забудет… Здесь Шаляпин поднимается на трудно достигаемые высоты подлинного трагического пафоса. Трагедия зависти развертывается у него с тою же глубиной захвата, с какою иной артист мог бы сыграть, например, Отелло, давая почувствовать всю беспредельность трагедии ревности… Фигура Сальери в исполнении Шаляпина вырастает до грандиозных размеров, и тот трагизм, который придал ей Пушкин, становится рельефным, понятным и навевающим ужас… Изумительно передаст Шаляпин заключительную сцену. Душа Сальери обнажена перед нами и холодом веет на нас. Страшно за человека, который довел себя до такого состояния. И, созерцая это творчество, возникающее с совершенно божественной легкостью, начинаешь сознавать, что если трагедия умерла на той сцене, где царила веками, то ею еще можно наслаждаться на оперной сцене, где дивным чудом воплотилась она в образе Шаляпина, последнего трагика наших дней»[[364]](#endnote-365).

О Станиславском — Сальери пишут противоположное. Ему свистят во время спектакля. Его появление навевает скуку в зрительном зале. О нем говорят совершенно неуважительно: одному критику он напоминает «ньюфаундленда после дурно переваренного обеда»[[365]](#endnote-366), другой называет свою статью: «Провал пушкинского спектакля в Художественном театре»[[366]](#endnote-367). Сергей Глаголь называет его в роли Сальери «скучным резонером»; другой давний друг Художественного театра — С. Яблоновский поддерживает Глаголя: «Трудно представить себе большую беспомощность, чем беспомощность г‑на Станиславского в роли Сальери. Представитель “комнатного разговора” встретился на пути с монологом, и монолог подавил его, уничтожил, как статуя Командора уничтожает Дон-Жуана»[[367]](#endnote-368)

Критики удивленно говорят о профессиональной беспомощности Станиславского в роли: о скованности и однообразии {344} его жестов, о невнятности, бытовой замедленности речи, потерявшей пушкинский ритм, расчлененной ненужными паузами, о том, как долго Сальери достает яд, разбалтывает его в вине и т. д.

Неудача никем не оспаривается после премьеры. Но есть и критики не только констатирующие неудачу, но понимающие и принимающие замысел Станиславского: «В углу, образуемом длинным фортепьяно и столом с поднятым пюпитром, сидит большой, грузный человек в синем кафтане, в белых чулках, в темном парике. Голова низко и скорбно, в тяжком раздумье опущена к столу. Голова поднялась, откинутый гневным жестом пюпитр открыл лицо. Хорошо знакомое, мало преображенное лицо Станиславского. Только почему-то стало оно словно оплывшее, рыхлое… одни глаза выражали, что великий хаос в душе, вынашиваются в ней какие-то роковые решения. И так было не с одним лицом — со всем существом артиста. Чем больше он ломал и насиловал себя, — тем меньше был собою — тем дальше отходил от образа…

Первые же стихи роли ясно обозначили, как значительно, своеобразно и глубоко она задумана, но и как неудачно она будет играться, в какую коренную и роковую ошибку впал этот прекрасный художник театра. Потому что с первых же слов стало ясно, что в увлечении желанием все искреннейше пережить и быть близким к жизни, он смело приносит на алтарь такого желания и ритм стиха, и торжественный характер речи, и ее исключительную красоту…» Это — статья Н. Эфроса «Пушкинский спектакль в Художественном театре»[[368]](#endnote-369).

Эфрос видит значительность и необычность замысла Станиславского: «Сальери — аскет искусства, его Великий Инквизитор, считающий, что спасение искусства лишь в подвижничестве, в отрешении его от жизни. Поэтому, любя Моцарта и любуясь им, он своим тяжким долгом считает спасение искусства от суетного юноши, — им движет не зависть, но долг, сознание необходимости жертвы. Даже сами слова — “зависть”, “слава” — звучат у него приглушенно; главное у него — любовь к Моцарту, любовь отцовская, из которой вырастает сознание, что этого любимого сына он должен принести в жертву».

Это же почувствовала в исполнении Станиславского Л. Гуревич. Она увидела спектакль через два месяца после премьеры, после всех уничтожающих и уничижительных {345} отзывов, подготовившись к полной неудаче. Но «когда, вслушиваясь, сквозь шум и покашливанье беспокойно настроенной залы, в первый же монолог Сальери, задумчиво сидевшего за столиком, лицом прямо в публику, я увидела, как при словах о зависти это умное, сумрачное лицо вдруг стало пепельно-серым, а в глазах и в звуках голоса артиста выразилось жгучее страдание и стыд, — я похолодела от волнения и поняла, что не все сумела вычитать из Пушкина»[[369]](#endnote-370).

Обоих критиков потрясает сцена, когда Сальери слушает Моцарта — с неподвижным, словно окаменевшим лицом, как он начинает тихо рыдать, закрыв лицо руками.

Оба отмечают правду и убедительность Сальери в диалогах с Моцартом и дисгармонию монологов: в финале «резкий выкрик, “испуганные”, расширенные глаза, раскрывшийся болезненно рот — уродуют всю красоту и важность заключительного аккорда трагедии»[[370]](#endnote-371).

Таких подробностей, совершенно реальных, оправданных психологически и совершенно ненужных Пушкину, — было множество у Станиславского — Сальери. Работая над ролью, он шел от проверенных, уже привычных элементов своей «системы». Он определил свою сверхзадачу и нашел правду чувств человека, задумавшего отравить своего друга. Он многое сделал для раскрытия и развития непрерывной линии действия, психологической правды образа.

Но в Мольере и Гольдони актер нашел все тончайшие и точнейшие соотношения своего образа с образами пьес, со стилистикой авторов. В трагедии он снова утерял эту гармонию. Как в ранних ролях Станиславский, идя от жизни и к жизни, не пришел к Шекспиру, так сейчас не пришел к Пушкину. Образный строй поэта, с его предельной скупостью и насыщенностью каждой строки, остался чужд подробно нарисованному портрету человека, принадлежавшего XVIII веку. Об этом злорадно кричала критика, враждебная театру. Это констатировали критики-друзья, которые поняли значительность замысла и увидели неудачу его воплощения:

«Театр, его первый руководитель прежде всего, остались излишне верными себе, символу своей эстетической веры и были мало гибкими в приспособлении себя к пушкинским задачам… Величественная красота и благородная торжественность, великолепная праздничность {346} “маленьких трагедий” умалились. В их праздник вкрались будни, маленькая правда захотела быть соперницей иной, величавой, хотя, быть может, не всегда “правдоподобной” правды. Это соперничество сказывалось и вынесением некоторых жутких, очень правдивых и потому для пушкинских пьес лживых подробностей, вторжением “жизни мышьей беготни”. Многократные прощания на ужине у Лауры, подхватывание солирующими заключительных слов песни Вальсингама; Лепорелло, обгладывающий куриную лапку; Сальери, вынимающий из металлического футляра стеклянную трубку с ядом и старательно взбалтывающий его в вине; перелезание Дон-Жуана через стену монастырского кладбища — все это, конечно, “правда”, но все это как раз те “vraisemblances”, которые посылал Пушкин к черту…

Еще опаснее указанное соперничество было в самой актерской передаче. О, да, и пушкинской пьесе необходима искренность и верность переживаемых чувств, как она необходима каждому трагику! В лексиконе Художественного театра есть любимое выражение — “логика чувств”. Тут, в строе пушкинских трагедий, она непременно должна претерпеть какое-то существенное изменение, должна сыскать для своего выражения иные формы, иное правдоподобие, сочетающееся с характером самого слова. Иначе слово получает характер какого-то неподобающего, излишне парадного убора.

Это особенно чувствовалось в исполнении К. С. Станиславского, хотя его Сальери истолкован во многом глубоко, не как банальное олицетворение “зависти” ремесла. Этот Сальери был обречен не мелкому душевному пороку, но трагической миссии, человеку непосильной, — исправить судьбу, сделавшую так, что “правды нет и выше”. Этот Сальери не только сам себя оправдывал тем, что “тяжкий совершил он долг”, но и действительно смотрел так на себя. Таков был замысел, может быть, спорный, но бесспорно значительный. Но при осуществлении замысла была непрестанная забота каждое слово насытить “переживанием”, каждое пушкинское обозначение реализовать. И это сводило образ с высоты, это не раз губило чарующую, торжественную, словно органные звуки, красоту и важность стихотворной речи»[[371]](#endnote-372).

Постепенно, работая над готовой ролью, как это часто бывало со Станиславским, он стал играть более тонко, проникая в «единственность» образа, раскрывая сумрачное {347} и скорбное страдание «Великого Инквизитора», убившего гения. Но это не преобразило коренным образом стилистики роли и не возродило ее. В «Моей жизни в искусстве» Константин Сергеевич говорит о том, что он «не справился с пушкинским стихом, перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности большее значение, чем оно может в себя вместить. Пушкинские слова как бы распухли». Он говорит о «насилиях, зажимах и напряжении», об ощущении фальши, о том, что он чувствовал себя не в силах воспроизвести внутреннюю жизнь роли. Пишет, что впервые на этой роли понял значение речи на сцене и понял, что не владеет речью так, как должен владеть ею подлинный артист, и начал работать над речью, мечтая о том, как он — «неузнаваемый» — выйдет в роли Сальери: «Я ищу естественной музыкальной звучности. Мне надо, чтобы при слове “да” буква “а” пела свою мелодию, а при слове “нет” то же происходило с буквой “е”… Когда все эти буквы запоют, — тогда начнется музыка в речи, тогда будет материал, над которым можно работать. Тогда я спокойно и с уверенностью начну сцену Сальери и произнесу:

Все говорят: нет правды на земле,
Но правды нет и выше…

И зазвучит торжественно, сильно, на весь мир, протест против неба всего обиженного богом человечества. И не будет, как раньше было у меня, желчного брюзжания маленького, мелкого самолюбия сварливого завистника Сальери»[[372]](#endnote-373).

Он играл все значительнее и глубже, но разрыв между «жизнью и ее воплощением» в трагедии не исчезал, «правдоподобие чувствований» не поднималось до «истины страстей». Сальери Станиславского не утвердил право «системы» на решение трагедии и Станиславского как трагедийного актера, но прибавил новый вопрос ко многим вопросам, неразрешенным им в ролях Отелло, Уриэля Акосты, в юношеском Дон Гуане, в позднем Бруте. Станиславский не воплотил мировую трагедию так, как воплотил он мировую комедию Грибоедова и Островского, Мольера и Гольдони.

В юности он вообще не думал о «совпадении с автором», возвращая героические роли реальной жизни, отвергая традиции исполнения таких ролей, как Отелло. В зрелости он сразу ощутил это как дисгармонию. Но не {348} смог ее исправить. И сказал о себе: «Это был мой самый большой провал, который когда-либо я испытывал в жизни и на сцене»[[373]](#endnote-374).

## Добрый человек из села Степанчикова

В 1916 году, в разгар мировой войны, Художественный театр возвращается к инсценировке той повести Достоевского, которая доставила столько радости молодому актеру Общества, — к «Селу Степанчикову».

На этот раз театр ставит не инсценировку самого Станиславского, с «переименованными» в защиту от цензуры действующими лицами, но инсценировку другую, в которой Станиславский снова хочет играть свою любимую роль Ростанева.

Актер — в расцвете сил (ему исполнилось 53 года), он накопил огромный опыт исполнения «характерных» ролей, дополнил их своим чеховским циклом, сыграл блистательно роли, принадлежащие русской классике. Он вооружен «системой», он умеет и создать роль согласно «искусству переживания» и долгие годы играть ее, сохраняя свежесть и непосредственность первоначального исполнения. Тем более органично-естественной должна быть его новая жизнь в роли, которая в молодости оказалась самой легкой и самой любимой. В которой с такой полнотой и непосредственностью раскрылась главная тема Станиславского-актера — тема человека, творящего добро.

Над спектаклем о русской помещичьей старине работают режиссеры Немирович-Данченко, Станиславский и ставший уже знаменитым изобразитель русской помещичьей старины Добужинский. Но театр вовсе не повторяет здесь приемы, найденные для «Месяца в деревне», как не повторяет прежний спектакль «Степанчикова». Тогда, в постановке 1891 года, Станиславский-режиссер был в первую очередь внимателен к быту, к естественному течению жизни. Сейчас подробность эта сохраняется, но укрупняется, становится более обобщенно-образной. Планировка сцены теперь напоминает планировку недавнего тургеневского «Где тонко, там и рвется»: большая {349} гостиная с уютными диванами, с неизменной изразцовой печкой, с окнами, выходящими в парк. Но цветовое решение, атмосфера сцены совершенно другая; дом Ростанева несравненно более прозаичен, чем пронизанная солнцем, светлая гостиная-салон, где объяснялись тургеневские герои.

Добужинский, как всегда, чрезвычайно внимателен к стилю костюмов и обстановки. Он перелистывает старые тома «Русской иллюстрации», относит действие к рубежу 50 – 60‑х годов, определяет отличие костюмов от эпохи (и стиля) Тургенева: у обитателей Степанчикова нет стоячих галстуков, штрипок на брюках, и вообще одежда их шире, удобнее, проще. Станиславский, памятуя спор в работе над «Провинциалкой», предупреждает художника: «Вы не должны навязывать мне внешний образ, раз он у меня в связи с ростом внутреннего»[[374]](#endnote-375). Художник, тоже запомнивший инцидент с гримом Любина, ничего и не навязывает исполнителю: тот сам ищет внешность своего героя — полковника в отставке, сохранившего военную выправку, большого, здорового и добродушного человека с чистыми, внимательно-удивленными глазами.

Художник здесь работает в единстве с режиссером, который хочет вовсе не воскресить старину милого усадебного быта, но найти свою, большую тему, охватывающую и авторское время действия и современность.

Когда актер А. Шахалов (игравший Поля Обноскина) удивляется: «Но ведь актер передает мысли, идеи автора. Иначе, зачем представление на сцене?» — Станиславский возражает ему: «Не унижайте актера до роли простого докладчика чужих мыслей. Да и что такое мысль, идея, как не внутреннее осуществление, инстинкт, потребность, желание»[[375]](#endnote-376).

Для него эта «идея», сверхзадача спектакля и роли так важна, так неотъемлема от работы, так пронизывает всю ее, что становится почти «инстинктом», уже бессознательно проникает и направляет все поиски режиссуры и актера. Поэтому он, такой внимательный и в этом спектакле ко всем реальным человеческим взаимоотношениям, к встречам, чаепитиям, житейской мотивировке объяснений героев («Распознавайте ваши желания, насытив душу всем происшедшим на этих днях: Фома не появляется, его место пусто. Бахчеев демонстративно уехал, встав из-за стола за пудингом. Неделю тому назад был скандал с Фомой из-за генерала»[[376]](#endnote-377)), в то же время из этой {350} повседневности вырывается, как бы стоит над ней, призывая актеров вдуматься в идейную основу, сущность «Села Степанчикова»: «Чистая, идиллическая природа, омрачаемая талантом мучителя. Столкновение Божеского и Дьявольского начал (полковник и Фома)»[[377]](#endnote-378).

Такие формулировки вовсе не означают появления и проявления мистицизма в творчестве Станиславского. Через несколько лет, репетируя трагедию Байрона «Каин», он тоже будет в библейских образах раскрывать тему противоборства Бога и Дьявола или Добра и Зла, потому что Бог и Дьявол для него — удобные, проверенные веками синонимы Добра и Зла. И это трагедийное, вечное противоборство он видит не только в «трагедии смерти» — пушкинском «Моцарте и Сальери» или в торжественной байроновской мистерии, но в рассказе о событиях из жизни одной усадьбы, облеченных Достоевским в форму больше комедийно-фарсовую, чем тревожно-трагическую.

«Каин» будет ставиться Станиславским в 1919 – 1920 годах, в годы революции и долгой гражданской войны. «Степанчиково» репетируется в том 1916 году, который для Маяковского грядет «в терновом венце революций». Показана премьера в сентябре 1917‑го — после свержения царизма, в преддверии Октября.

Все это время Станиславский внимателен прежде всего к главному, к своей «сверх-сверхзадаче» — к тому, для чего же сегодня, в дни ужасов и войн, рассказывать измученным людям старую историю о некоем русском Тартюфе, обманувшем простодушного полковника-помещика? Без ответа на этот вопрос он не может работать. Правда, Станиславский вовсе не подчеркивает и не выводит на первый план возможную злободневность спектакля. Он тщателен в «распахивании» текста, ищет систему взаимоотношений, естественное самочувствие всех персонажей, в том числе и в своей роли. И «сквозное действие» всех героев «Степанчикова» он видит именно в борьбе, в войне добра и зла, света и тьмы — начал, которые он именует божеским и дьявольским.

Скажем, Татьяну Ивановну, восторженную полусумасшедшую девицу, можно сыграть только дурой, только комедийным персонажем, Станиславский же видит ее «святой Татьяной», подчеркивает ее детскость, нетерпимость к насилию и отсюда выводит связь образа с темой «Бога».

{351} Во всех этих тетушках, племянниках, приживалках, воспитанницах сохраняет он полную конкретность характеров, времени, среды — олицетворениями-аллегориями они не становятся, хотя и действуют ради основной сверхзадачи. Основные герои-антагонисты полковник Ростанев и Фома Опискин выделяются и вырастают на этом достовернейшем фоне. Ростанева репетирует Станиславский, Фому — Москвин. Сила москвинской трактовки, сочетающей реальность с обобщением, историческую точность с раскрытием злободневной темы «распутинщины», была блистательно продемонстрирована в дальнейшем, в самом спектакле. И в процессе работы Станиславский находит для Москвина тончайшие задачи и приспособления. Для него Фома — вовсе не лицемер, но человек, считающий себя мучеником, затаивший в душе обиду за свое уродство, ничтожество, приниженность, которую, возвысившись, он вымещает на людях, превращая ее в страшное величие ничтожества, получившего власть.

О современности на репетиции не говорят, но сама логика характеров и их борьбы приводит к тому, что в камерном «помещичьем» спектакле встает блоковский образ России, терзаемой вороньем.

И чем дальше идет работа, тем больше Станиславский обращается к одной, главной для него ипостаси этой борьбы: к благу людей — цели, к «деланию добра» — действию для всей «партии Ростанева», прежде всего для самого Ростанева. Он активен в добре, в стремлении спасти, защитить, сделать счастливыми; но при этом не столько наступает, сколько защищается, хранит свою любовь, а не воюет за нее, обороняется, но не нападает: «Мне кажется, что прошлый раз мы сделали ошибку, стремясь найти сквозное действие в борьбе, войне. Война, борьба со злом, искоренение зла требуют от меня — Ростанева — сил, которыми я не обладаю.

Быть может, сквозное действие — жажда идиллии, чистой, любовной жизни и стремление к ней.

Это — для партии дядюшки, а для партии Фомы контрдействие — разрушение идиллии. Это заново найденное сквозное действие существенно меняет задачи и содержание кусков. Я — Ростанев уже не нападаю, а обороняюсь — я отдаю себя на суд, возьмите меня, съешьте. Я не разрушитель зла, а охранитель идиллии. Стремление к любовной жизни и ее охрана ставит меня в положение охранителя добра. И для моей партии ожидание {352} племянника — теперь ожидание не борца, а успокоителя»[[378]](#endnote-379).

Осуществляя эту задачу, он видит, что и тему идиллии можно толковать двояко: как идиллию житейскую, «буржуазную» и как осуществленное добро.

Сам он всей душой — за это большое понятие, за осуществленное добро. В это понятие входит и реальная жизнь Ростанева, внимание его к вздорной маменьке, любовь к детям, к Насте.

Станиславский не опровергает Достоевского, не уходит от него, но осуществляет экспозицию характера, данную ему автором: «Дядя мой, полковник Егор Ильич Ростанев, выйдя в отставку, переселился в перешедшее к нему по наследству село Степанчиково и зажил в нем так, как будто всю жизнь свою был коренным, не выезжавшим из своих владений помещиком. Есть натуры решительно всем довольные и ко всему привыкающие; такова была именно натура отставного полковника. Трудно было представить себе человека смирнее и на все согласнее. Если б его вздумали попросить посерьезнее довезти кого-нибудь версты две на своих плечах, то он бы, может быть, и довез; он был так добр, что в иной раз готов был решительно все отдать по первому спросу и поделиться чуть не последней рубашкой с первым желающим. Наружности он был богатырской: высокий и стройный, с румяными щеками, с белыми, как слоновая кость, зубами, с длинным темно-русым усом, с голосом громким, звонким и с откровенным, раскатистым смехом; говорил отрывисто и скороговоркою. От роду ему было в то время лет сорок, и всю жизнь свою, чуть ли не с шестнадцати лет, он пробыл в гусарах. Женился в очень молодых годах, любил свою жену без памяти; но она умерла, оставив в его сердце неизгладимое, благодарное воспоминание»[[379]](#endnote-380).

Актер ищет мелкую житейскую правду: как его герой встречает гостей, заботится о них, как усаживает, угощает чаем, не забывает «приласкать» восторженную Татьяну Ивановну.

Станиславский боится сентиментальности и в то же время радуется, находя для Ростанева то «хороший взгляд — детски-глубокомысленный», то «восторженную рассеянность корнета» и все это раскрывая в связи со стойкостью, «духовным бессмертием» своего поистине доброго человека: «У меня за вчерашний день вырос {353} какой-то оптимизм. Доля легкомыслия. От добродушия — быстрое забвение обид. Быстрые, как у ребенка, переходы от печали к радости, неспособность долгое время сосредоточиться на одном. Минутами очень удручен, но чуть намек на идиллию… все забывает и отдается со всем увлечением. Семейственность. Никакой партийности. Обращаюсь с восклицанием ко всем, несу экзальтированность друзьям и врагам. Какие-то светлые, ясные глаза»[[380]](#endnote-381).

Исполнитель сливается с героем, влюблен в героя, в его светлую доверчивость, в вечную, активную защиту добра. Его полковник — не «мямля» (слово, которое часто употреблял Станиславский по отношению к своим бездейственным героям), не кроткий «непротивленец». Доверчивый, сам прекрасный от природы, он верит, что все люди также прекрасны. И Фома подчиняет его своей убежденностью, своей «мечтой о человеке», потому что дядюшка не видит, что для Опискина в мире есть один человек — он сам, Фома. Ростанев же — идеальный человек для людей, для них живущий, в них верящий. Поэтому вначале он живет как бы замедленно, озабоченный, встревоженный; он пытается, как царь Федор, «всех согласить, все сгладить» — от Фомы и маменьки до мужиков, которые привычно валяются в ногах у барина: «Не давай в обиду Фоме Фомичу. Вся бедность просит, батюшка ты наш!» — на что барин добродушно и уверенно отвечает: «Вот дураки-то! Да не отдал я вас, говорят!»

Актер здесь применяет свое же открытие: «Когда играешь злого…», только наоборот: «Когда играешь доброго, ищи, где он злой». Вернее, не злой — этой черты нет в характере дядюшки. Но яростный, действенный, решительный: «Как только Фома нарушил благополучие, идиллию, я становлюсь зверем»[[381]](#endnote-382); в финале он «всеми силами удерживает себя, чтобы не убить»[[382]](#endnote-383). Изгоняя Фому из этой уютной гостиной, из своего Степанчикова, из своей жизни, Ростанев в этих мгновениях действий выражает мечты всей жизни.

Поняв свой долг, отставной полковник «стал, как царь Федор — мудр, стоек и непобедим»[[383]](#endnote-384).

Это ищет Станиславский в роли. Ищет трудно, долго; актер идет своими, непроторенными путями, добивается все большей тонкости и правды в осуществлении действенных задач, добивается веры в осуществление победы {354} добра и полного, безусловного перевоплощения в прекрасного доброго человека, несущего добро другим. Он предвкушает ту же легкость игры, ту же полную свободу сценического самочувствия, которая сопутствовала выходу в этой роли молодого актера-любителя.

Но и после ста девяноста восьми репетиций актер все не готов к выходу на сцену. Ему не нужен зритель: проникнув в правду чувств своей роли, он еще не закрепил эту правду, не нашел органической, неповторимой формы для нее.

А сроки спектакля подходят, теснят. И второй режиссер, Немирович-Данченко, не дождавшись результатов затянувшегося процесса рождения образа, снимает Станиславского с роли. На премьере Ростанева играет Н. О. Массалитинов. Станиславский стоит за кулисами, смотрит, как играет другой актер.

Молодая участница спектакля С. Г. Бирман через много лет рассказывала о репетициях Станиславского в «Степанчикове»: «Он дошел благополучно до генеральной репетиции, а на генеральных что-то застопорилось в каких-то уголках сознания Константина Сергеевича, неуловимые нити мешали ему освободиться от самого себя, не давая возможности вполне “перевоплотиться” в полковника Ростанева. Станиславский страдал. Те, кто окружал его, видели его муки. Есть чувства, которые могут выразиться вовне, только когда человек не замечает окружающих, когда он “наедине с собой”, когда, хотя и на людях, он испытывал ощущение полного одиночества. Это испытывал Станиславский в часы генеральной “Села Степанчикова”. Мы, загримированные, — на сцене. Станиславский тоже на сцене и тоже в гриме и костюме. Рампа включена, но занавес не расходится: помощник режиссера ждет знака Станиславского. Станиславский недвижим. Недвижимы и мы все. Как куклы в паноптикуме…

Мизансцена к началу последней картины была построена так, что мне (я играла девицу Перепелицыну) было хорошо видно лицо Станиславского — Ростанева. Знала, что смотреть в его сторону сейчас не надо, не полагается, грех, но тянуло неодолимо.

И я смотрела…

Станиславский плакал.

Слезы скатывались по его нагримированным щекам и застревали в наклеенных усах и бороде. Они не были {355} проявлением нервозности, знаком малой или слабой души — художник творил над собой суд. В нем одном боролись прокурор и подсудимый.

Жестокая внутренняя борьба шла в нем Он не приглашал защитника, беспощадный к себе Он вел атаку против самого себя. Признал несовершенным свое творение.

Зачем казнил себя великий артист? Зачем отнимал у себя надежду? Ведь его Ростанев был тогда еще не готов. Не готов для жизни. А не мертв. Ростаневу просто еще рано было являться на свет рампы. Требовалось время, чтобы “образ” дозрел. А времени не было: шла уже генеральная.

В зрительном зале за режиссерским столом сидел Владимир Иванович. Он ждал… Станиславский был предельно дисциплинирован. Он вытер глаза большим белым платком, подозвал к себе помощника режиссера. Тот подбежал с лицом, перекошенным от волнения. “Давайте!” — прошептал Станиславский. Дали занавес, и репетиция прошла “без сучка, без задоринки” (для поверхностного, конечно, взгляда). Потом были еще две или три генеральных, таких же преждевременных, таких же губительных для будущего создания Станиславского, а для его дальнейшего сценического творчества смертельных.

Ростанев Станиславского так и не был показан Москве. Станиславского заменил Николай Осипович Массалитинов. Его кандидатура была выдвинута Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко и поддержана Константином Сергеевичем…

Нового Ростанева вводили в роль около месяца, то есть было потрачено как раз именно то время, какое понадобилось бы Станиславскому, чтобы его Ростанев дозрел…

Если не считать пропусков по болезни, “Село Степанчиково” — первая премьера, когда ни на сцене, ни в зрительном зале не было Станиславского.

Два раза пришлось мне слышать от Станиславского одну и ту же фразу: “Я не разродился Ростаневым. Он во мне застрял. Никогда больше не смогу я влюбиться в образ, ничего уже больше создать не смогу”»[[384]](#endnote-385).

Это объяснение исчерпывает, кажется, трагедию несозданной роли, в которой с новой силой раскрылась бы темя доброго, чистого человека, призванного служить {356} добру. И все же трудно предстаешь себе эту роль сыгранной, воплощенной так же легко и полно, как роль 1891 года. Мог ли потрясти москвичей 1916/17 года, стоящих перед неотвратимыми переменами, измученных годами войны, наивный и милый хлопотун, старающийся восстановить мир в своем Степанчикове? Сам сюжет, сама сфера действий Ростанева не была ли слишком ограниченной, «домашней» для года двух революций? Не случайно ведь в спектакле выделилась одна тема и один образ Фомы — И. М. Москвина, юродствующего, жалкого, отвратительного, страшного, победившего ведь, перехитрившего в финале Ростанева. А может быть, ударила бы по сердцам зрителей трагедия обманутого доверия и чистой души? Но это все из области предположений После этой любимой, но не сыгранной роли Станиславский не играл больше. То есть, конечно, играл он много. В тревожные голодные и холодные годы — в 1917‑м, 1919‑м, 1921‑м — перед «бесплатным» зрителем, столь не похожим на прежнюю интеллигентскую публику, перед рабочими московских заводов и фабрик, которые еще назывались именами владельцев, но с эпитетом «бывший» («бывший Гужон», «бывший Циндель»), перед солдатами, матросами, которых надо было порой учить, как вести себя в зале и почему нельзя громко разговаривать во время действия, выходил Станиславский в своих старых ролях. Он играл Астрова и Вершинина, говорящих о прекрасном будущем человечества. Играл дурака Крутицкого, разглагольствующего о вреде реформ, и бездомного Гаева, навсегда уходящего из вишневого сада, где уже стучат топоры по прекрасным старым деревьям.

А новых ролей Станиславский играть не мог. То, что произошло с ним, он называл словом «трак». «Трак» сродни потрясению летчика, который, попав в аварию, не может заставить себя снова подняться в воздух, подобен психологической травме циркового акробата, который, сорвавшись однажды, не может больше выносить высоты. Любимая, заветная, выношенная и несыгранная роль сломала актера; не показав ее зрителям, он вообще больше не смог перевоплощаться в новые образы. Только один раз смог преодолеть себя и сыграть новую роль Но не в новом, а в самом старом, в первом спектакле Художественного театра — в «Царе Федоре Иоанновиче».

## **{357}** «Я могу играть, роли старых царей…»

Возможно, Станиславский излечился от «трака» именно потому, что это был спектакль, которому уже исполнилось четверть века, в который ему самому приходилось вводить многих новых исполнителей; каждая мизансцена, каждая деталь оформления была им обжита. В то же время возможно, что выход на сцену облегчало то, что это не была сцена Художественного театра, на которой плакал Станиславский когда пришлось отказаться от любимого Ростанева. Новую роль он сыграл за границей — играл ее во Франции, в Америке, далеко от Камергерского переулка. Возможно, Станиславскому помогло и то, что он играл уже в «Царе Федоре» две роли. В январе 1901 года, в торжественном сотом спектакле, он вышел в сцене «Бунта на Яузе» седобородым Гусляром, который запевал торжественную былину о том, как король Польский подошел к Пскову-городу и как защитил Псков Иван Петрович Шуйский:

А не млад то светел месяц зарождается,
Государь то Иван Петрович князь
На стене городской появляется.
Он идет по стене, не сторонится,
Ядрам сустречь глядит, не морщится…

В заграничной поездке 1906 года в покоях царя впервые появились не только бояре, но и духовные лица, у Алексея Константиновича Толстого обозначенные, но русской цензурой к выходу на сцену неукоснительно запрещаемые. Среди них выделялся митрополит в лиловой мантии и белом клобуке. Митрополита играл Станиславский[[385]](#endnote-386). В той же бессловесной, но очень колоритной внешне роли пришлось ему выходить и во время заграничных гастролей 1922 – 1924 годов, заменяя заболевшего актера. Наконец, в 1922 году он сыграл еще одну свою роль в пьесе А. К. Толстого — важнейшую в ней роль Ивана Петровича Шуйского[[386]](#endnote-387), и продолжал играть ее на родине в течение нескольких лет.

Собственно, только в исполнении Станиславского обрела она полную художественную значимость и раскрыла возможности, не замеченные вначале режиссерами.

На премьере и долгие годы спустя Ивана Шуйского играл В. В. Лужский. Его герой седобородый, среброкудрый, в тяжелой шубе, в высокой горлатной шапке, казался {358} сошедшим с популярных картин К. Лебедева или В. Маковского, изображающих боярские думы. Этот Шуйский был реально озабочен возвышением Годунова и делами своей семьи. Достойно и просто вел он себя в покоях царя, обличая Годунова и негодуя на слабодушие Федора. Он был властен и крут, горд с высшими, покровительствен с низшими. Но совершенно правы авторы монографии о первом спектакле МХТ, исторически оценивая и достоинства и ограниченность образа, созданного Лужским: «Нарушение морально-дидактической схемы, переключение условно-романтического, приподнято-идеализированного звучания пьесы в реально-бытовой план, которое с такой ясностью проявилось в режиссерско-постановочном решении спектакля в целом, — определило особенности актерского исполнения Лужским роли князя Шуйского. Борьба с морализацией, с ложным театральным пафосом, боязнь внутренне неоправданного романтического подъема приводили к “приземлению” образа, к снятию “идеальности”. В исполнении Лужского осуществление этих принципов было несколько односторонним и подчас доведенным до крайности.

Образ оставшегося в уединении после шумного пира, взопревшего, утирающегося платком старого боярина заслонял образ грозного воеводы, величественно-импозантного и мужественно-героического»[[387]](#endnote-388).

В 1922 году Лужский играл роль в прежнем своем рисунке. Но другой исполнитель решал задачи совершенно новые, какие и не могли быть поставлены четверть века тому назад. Там театр воскрешал житейскую реальность, быт русской истории, эту задачу осуществлял он прежде всего и в образе Шуйского.

После революции искусство волнуют прежде всего огромные темы свободы, борьбы за нее, участия народа в этой борьбе. Тема свободы человека и его права на эту свободу и на ее завоевание. Они волнуют Художественный театр, который ставит «Каина» и репетирует древнегреческого, эсхиловского «Прометея». Волнуют деятелей Малого, бывшего Александринского — и молодого Вахтангова, и Блока, и Горького, содействующих и сопутствующих открытию в Петрограде нового театра классической трагедии и романтической драмы — Большого Драматического. Так возникает и решается проблема «классики, созвучной революции»: в трагедиях Шекспира и Шиллера, в комедиях Гольдони и Мольера театры раскрывают {359} освободительные, гуманистические мотивы, подчеркивают тему народа в старинных пьесах.

Такие постановки классических пьес отвечали требованиям нового зрителя. Рабочих и матросов волновало благородство, душевная чистота маркиза Позы, монологи которого читал В. Максимов в Большом Драматическом театре, и мужество старого новгородского Посадника — А. Южина, который на сцене Малого театра торжественно благословлял молодого воеводу на борьбу с врагами.

В этот строй образов вставал Иван Шуйский Станиславского. Он напоминал уже не героев жанровых картин, но, скорее, богатырей Васнецова, сильных и готовых к сражению. В уютных, мирных царских покоях с маленькими оконцами, с изразцовыми лежанками появлялся не боярин в бобровой шубе, но воин в кольчуге, словно шагнувший в палату прямо с поля битвы. Человек с правильным, красивым лицом, эффектно обрамленным черными волосами и черной, с густой проседью, окладистой бородой (статная фигура Станиславского казалась здесь поистине богатырской). Вопреки всякой исторической правде, вопреки разработанному этикету появления в царских покоях — Шуйский опирался на огромный, блестящий обнаженный меч с изукрашенной рукоятью.

По словам художника В. Симова, это «богатырское оружие было привезено из Средней Азии одним “другом театра” и подарено Константину Сергеевичу. Артист-режиссер построил на нем великолепную, яркую и убедительную мизансцену, хотя и вопреки исторической правде: когда царица Ирина обращается к князю с трогательной просьбой, суровый старик смягчается и в волнении роняет меч-кладенец, который гулко звенит»[[388]](#endnote-389).

Но никто не роптал на это нарушение истории, потому что и сам Иван Петрович Шуйский казался сказочным богатырем, призванным восстановить мир и справедливость на земле, и меч его был словно бы сказочным мечом, с помощью которого богатырь-рыцарь поражает врагов мира и добра.

В одном из шутливых писем к сыну, предрекая, что когда-нибудь тот откроет кафешантан и там будет ставить «исторические пьесы в стихах», и распределяя среди домашних должности в этом шантане, Станиславский неожиданно говорил о себе: «Я могу играть роли старых царей»[[389]](#endnote-390).

{360} Писал Станиславский это в 1907 году, только что сыграв Фамусова и репетируя Ивара Карено. «Старые цари» были ему вроде бы совершенно ни к чему. Но в 1922 году эта неожиданная романтическая интонация — «роли старых царей!» — вызывающая в воображении седобородого сказочного царя, вершащего справедливый суд, зазвучит вдруг у Станиславского очень отчетливо.

Его старый воевода, кумир и защитник народа, рыцарь добра, закономерно продолжит «рыцарственность» и стремление к добру Ростанева, его стремление защитить, спасти, водворить мир на земле.

В этом была прелесть цельного характера Шуйского, сочетающего храбрость и наивность, прямодушие и суровость.

Это было основой роли Станиславского, от первых его слов:

 Решился я! Нам доле Годунова
Терпеть нельзя. Мы, Шуйские, стоим
Со всей землей за старину, за церковь,
За доброе строенье на Руси,
Как повелось от предков; он же ставит
Всю Русь вверх дном. Нет, не бывать тому!
Он или мы!.. —

через сцену появления у царя (появление, вызывающее раздраженную реплику «годуновца»: «Вишь, как идут! И шеи-то не гнутся!»), через торжественную клятву первого действия: помириться с Годуновым, забыть вражду, стать друзьями — прямодушную клятву, которой сразу противостоит лукавая клятва Годунова: «Ничем не мстить за прежние вины». Через тихое умиление Шуйского перед «царицей-матушкой», которая ласково и величаво просит его помириться с врагом. Старый воевода, бросившись перед ней на колени:

Царица-матушка! Ты на меня
Повеяла как будто тихим летом, —

роняет свой тяжелый меч, и меч гулко звенит, выпав из сильной руки (как бы символизируя обезоруженность Шуйского и предрекая его конец — деталь реальная и романтическая).

Затем следуют сцены, когда старый воевода, потрясенный слабоволием государя, бросает ему горькую фразу:

 … Царь
Всея Руси, Феодор Иоанныч,
Мне стыдно за тебя — прости. —

{361} и еще одна сцена, когда Шуйский, потрясенный великодушием и добротой царя, зарыдал вдруг:

 Нет, он святой!
Бог не велит подняться на него,
Бог не велит…

В этой цельности раскрывалась и ограниченность характера, историческая его обреченность: славный «муж войны», спасший родину от захватчиков, не смог противостоять лукавому «мужу совета» Годунову. Иван Шуйский погиб, по официальной версии — «петлей удавившись», по неофициальной — убитый каким-то безымянным палачом. Во всяком случае, он погиб сам и невольно погубил своих соратников, поколениями стоявших за Шуйских. Прямодушие оборачивается гибелью, честность приносит смерть самому Шуйскому и всем связавшим с ним судьбу. Так неожиданно Шуйский Станиславского перекликается не только с его «рыцарем добра» из «Села Степанчикова», но и с Брутом. Общей оказывалась и их рыцарственная честность и неизбежная историческая обреченность: Брут — защитник отживающей формы исторического процесса, Шуйский — тоже защитник удельной Руси, боярщины. Как Брут стоял за некий абстрактно-прекрасный Рим, так Шуйский стоял за некую идиллическую Русь, а из реальной, жестокой жизни его вытеснил русский наследник Антония.

Но если свои прежние трагедийные роли — от Акосты и Отелло до Грозного и Брута — Станиславский видел в одной, реально-бытовой стилистике, к которой он отнес даже и роль Сальери, то вся роль Шуйского была построена на совершенно иной тональности. Он не только подчеркивал торжественное, «шиллеровское» начало трагедии А. К. Толстого, прежде совершенно стушеванное Художественным театром, но так акцентировал это начало, что явно противоречил реальному во всех своих деталях спектаклю. Историки первого спектакля МХТ указывают:

«Опасная острота этого исполнения состояла в том, что в последней своей роли Станиславский как бы допускал то, с чем он с такой страстностью боролся всю свою жизнь. Как ни парадоксально, но это исполнение находилось на грани “театральности”, излишней картинности, “исторической” бутафории. Тот образ итальянского баритона, который смущал молодого Станиславского, {362} толкал его к оперному “штампу”, к “красивости” и обольстительной “театральщине”, к неизменным эффектам трико и шпаги, — из благородного образа какого-нибудь Сен-Бри из “Гугенотов”, казалось, превратился теперь в сказочного “оперного” боярина в стиле “russe”, чтобы вновь смущать покой зрелого мастера, подсовывая ему им же самим когда-то отвергнутые штампы исполнения “боярских” пьес.

Станиславский — Шуйский находился на грани “театральности”, но он нигде не переходит эту грань (разрядка авторов. — *Е. П*.). Напротив, внимательно всмотревшись в исполнение, мы заметим глубокое и органическое оправдание этой театральности, не только не противоречащей авторскому тексту, но и находящейся в полном соответствии с “системой” психологической игры, с правдой переживаний. У Станиславского не было историко-бытового правдоподобия Лужского. Он — единственный из исполнителей этой роли — пошел особым путем, чутко уловив заманчивую поэтичность образа, поданного им в тонах романтической трагедии… “Истина страстей”, правда, искренность и интенсивность переживаний, внутренняя “логика чувств” были раскрыты им в полном соответствии с “системой”. Театральность и человечность дополняли друг друга, “правдоподобие чувствований” уживалось с театральным преувеличением. Станиславский как бы разбивал каноны так называемого “чеховского академизма” и намечал, правда, так и не осуществившиеся пути к романтической трагедии, Шекспиру, высокой театральности»[[390]](#endnote-391).

В. И. Качалов, говоря о своем желании сыграть Шуйского, заметил, что в этом образе «есть кое-что от шекспировской романтики»[[391]](#endnote-392). Шекспировское начало и хотел воплотить Станиславский не в трагедийных ролях самого Шекспира, но в роли русской трагедии, которой открылся Художественный театр и в которой сыграл последнюю свою роль Станиславский.

Но в последние годы жизни, совершенно отойдя от актерской работы, он говорит об одной роли, которую хотел бы еще сыграть. Это не чеховская роль, не роль в русской драме или европейской комедии. Это шекспировский король Лир[[392]](#endnote-393). Роль, которую играли современные Станиславскому Росси и Барнай, Поссарт и Сальвини. Новые философские грани которой блистательно раскрыл и 30‑е годы С. Михоэлс В его трактовке это была «трагедия {363} познания, Трагедия банкротства мудрости Лира»[[393]](#endnote-394). Станиславский, возможно, продолжил бы ту традицию, в которой играл любимейший его актер Сальвини. Раскрыл бы трагедию обманутого человека, простодушно-честного Лира. Раскрыл бы то стремление к правде и добру, которое было постоянной темой Станиславского.

Но короля Лира он не сыграл. И вообще больше не сыграл ни одной новой роли за те шесть лет, что отделяют исполнение роли Ивана Шуйского от последнего появления Станиславского на сцене.

# **{364}** Заключение

29 декабря 1928 года, торжественно отмечая тридцатилетие, Художественный театр показывал сцены из лучших своих спектаклей.

Станиславский участвовал в первом акте «Трех сестер». Вошел на сцену в парадной форме артиллерийского офицера, окинул близоруким взглядом уютную гостиную: «Честь имею представиться: Вершинин. Очень, очень рад, что наконец я у вас». Сцену Станиславский доиграл, но за кулисами у него начался приступ стенокардии — «грудной жабы», как говорили прежде. С того вечера актер Станиславский больше не выходил на сцену.

Он ставил спектакли в Художественном театре. Следил за работой молодых драматургов. Репетировал с актерами Оперной студии «Царскую невесту» и «Тартюфа» с молодежью Художественного театра. Трудился над «Работой актера над собой» — хотел создать цикл книг, посвященный всем процессам работы актера. Ошеломлял учеников своими режиссерскими «показами», мгновенно перевоплощаясь в девушку, волнующуюся перед свиданием, в испуганного ребенка, в скупца, гуляку, ученого, сластолюбца, крестьянина, щеголя XVII века, денди XIX века…

О том, каким великим актером представал Станиславский во время этих показов, написаны десятки воспоминаний.

О. Гзовская помнит, как на репетициях «Гамлета» Станиславский сыграл сцену принца с актерами: «Он стремительно взлетел на сцену. Не вышел, а именно взлетел. И мгновенно предстал преображенным. Походка, пластика, ритм, поворот головы — все стало иным. Это был Гамлет, увлекающийся актерским показом, режиссированием»[[394]](#endnote-395). Известный периферийный режиссер А. И. Канин, в молодости — ученик школы Художественного театра, описывал «внесценические роли» Станиславского:

«Самым веселым человеком, “выдумщиком” на вечеринках — встречах учащихся с преподавателями — был Константин Сергеевич. Он вел общую беседу, разговаривал с каждым учеником, расспрашивал о житье-бытье, рассказывал интересные случаи из своей жизни, о встречах с великими актерами и… вдруг: — Мы в посольстве!

Начиналось самое интересное… Пианистка бежала к пианино и играла “ритурнель”, девушки рассаживались {365} важно по стульям около стен, а мы все вдруг из веселых, развязных, хохочущих ребят превращались в “проглотивших аршин” чопорных “сановников”. Каждый подходил к даме и, отвешивая “придворный поклон”, занимал свое место в танце.

Жуткая могильная тишина. Константин Сергеевич, прищурив смеющиеся, всегда молодые глаза, зорко следил за каждым из нас: это он корректирует правильность поведения каждого “на балу в посольстве”. Наконец (сам он — посланник) он важно идет приглашать себе даму. Вот он поклонился, дама встала; сделала глубокий реверанс; он взял ее под руку, повернулся к нам и… перед нами — низкого роста, надувшийся, мрачный, подагрический, геморроидальный посланник. Он непроходимо глуп — написано на его лице, брюзглив, и танцы ему так же нужны, как мертвому припарки. В нем одном изображен весь “высший свет”.

Нет сил сдержаться, и придворную “гробовую” тишину прорезывает смех… Тишина восстанавливается. Слышна тягучая команда дирижера — самого “посланника”. И начался медленный, важный танец: “проглотившие аршин” “придворные” движутся, как обитатели “мертвого острова”. И вдруг…

“Вторая фигурочка! Дамочки — солу! Кавалерчики — обождать!”

Это началась вторая фигура кадрили, но место действия перенесено в казармы к писарям, которые устроили вечеринку, получив разрешение на нее у фельдфебеля, присутствующего здесь же и заправляющего танцами (фельдфебель — Станиславский).

Третья фигура — в купеческом доме. В Замоскворечье, на свадьбе. Отец невесты — Станиславский.

Четвертая фигура — в дворницкой. Главный кучер-дирижер — Станиславский.

Пятая фигура — в далеком дворянском имении. Зима. Скучно… Святки. За недостатком гостей пригласили деревенскую “интеллигенцию” и дворовых: конторщика, попа, учителя, попадью и поповых дочерей, начальника станции, судебного пристава, заехавшего описывать имение, семинариста, приехавшего к попу-отцу на праздники…

Дирижирует танцами семинарист — Станиславский.

Шестая фигура — у художника в Париже на мансарде. Участвующие: художники, их “натуры”, поэты богемы, швеи… Здесь непринужденное веселье. Галоп в безумном {366} ритме, веселые крики, смех и… в Первой паре, с глазами искристыми, как старое шампанское, мчится дирижер-художник, самый беззаботный парень, хотя он и неудачник. Это — Станиславский…»[[395]](#endnote-396).

Или в одном из «капустников» на сцене «появился К. С. Станиславский, которого Балиев объявил как знаменитого фокусника. Станиславский предложил кому-нибудь из зала выйти на сцену, чтобы он мог продемонстрировать на нем, как можно снять с человека рубашку, не снимая ни жилетки, ни пиджака. Из зрительного зала отозвался В. И. Качалов, который предоставил себя в распоряжение Станиславского. С необыкновенным серьезом они оба проделывали этот номер. И когда в напряженной тишине зала под аккомпанемент тихой барабанной дроби Константин Сергеевич вдруг неожиданно из-за воротника Качалова вытащил рубашку, весь зал разразился бурными аплодисментами. Конечно, все было заранее приготовлено, но эффект получился полный»[[396]](#endnote-397).

Словно бы тончайший чеховский актер снова возвращается к своим водевильным «шалунам» студентам, плутоватым лакеям. Он не забывает эти, первые свои сценические привязанности, он не утратил ничего из прежнего своего легкого мастерства, изящества, «брио», с каким игрались Мегрио и Пурцлер.

Какой тут «натурализм», какая «правденка»! Полнота перевоплощения и неиссякаемая фантазия, изумительное проникновение в действительность любой эпохи и умение выразить ее в блистательно-неповторимой форме, принадлежащей истинно реалистическому театру; вмещающему все грани комедии и трагедии, гротеска и эпоса.

В то же время на сцене продолжалась жизнь тех ролей Станиславского, которые он играл в течение многих лет.

Мы помним, как мучительно переживал он в 1906 году то «окостенение», омертвение живого образа, которое ощутил у себя в исполнении любимейшего своего доктора Штокмана. Как начал он искать способы «уберечь роль от перерождения, от духовного омертвения, от самодержавия актерской набитой привычки»… И как в течение всех последующих лет, обращаясь и к раннему своему опыту, искал и открывал Станиславский те непреложные, основные законы актерского творчества, которые определяют рождение роли и всю ее сценическую жизнь. Доказательством справедливости этих законов являются не {367} только новые роли Станиславского. Доказательства — его Астров, играемый с 1899 года, Вершинин — с 1901‑го, Сатин — с 1902‑го; его Гаев, Шабельский, Крутицкий, Любин, Рипафратта…

Из года в год, десятки, сотни раз играя эти свои роли, Станиславский не утрачивает их первоначальной свежести, но, сохраняя ее, углубляет образы, со временем получающие новые, неожиданные черты.

Эволюция ролей Станиславского — органичнейшая и важнейшая тема его актерской жизни. Эта эволюция непременно сопровождает его образы. И не только в спектаклях, последовательно возобновлявшихся в разных редакциях («Горе от ума»), но в спектаклях, шедших в неизменной режиссерской трактовке («Дядя Ваня» или «На дне»). Астров и Вершинин, Гаев и Сатин постепенно освобождались от излишней детализации, мелких характерных черточек, таких важных для Станиславского в начале работы. Крупные, цельные, проникнутые особой классической гармонией, играемые легко, уверенно и свободно — герои Станиславского совершенно сливались с ансамблем Художественного театра и в то же время как бы возвышались над ним.

В образе Астрова все сильнее звучала тема таланта, ума, силы красавца-человека; Сатин, игранный в десятые, особенно в двадцатые годы, тоже почти избавлен от примет босяка и трактирного завсегдатая, «пьяного кабацкого оратора». Это, конечно, свидетельствует не только о творческой эволюции актера, но о том воздействии, которое оказали на него события революции. Только одну новую значительную роль сыграл он после Октября. Но в старые его роли вошли совершенно новые мотивы, сделавшие великого актера XX века актером нового реализма, нового, советского театра.

Революция, раскрепостившая и обновившая Россию, преобразила и «лирическую тему» Станиславского и образы его героев, которые оказались необходимыми новому времени и его искусству.

Подлинным его героем всегда был человек, не приемлющий буржуазности во всех ее проявлениях. Человек, устремленный к будущему, его ожидающий, для него живущий, Станиславский не умел играть идеальных героев, но играл людей, исповедующих идеалы равенства и справедливости, верящих в будущее человечества и живущих так, чтобы быть достойными его.

{368} Для Станиславского «идеальный герой» — человек, у которого есть идеал, живущий не отъединенно от людей, но им несущий свои знания, интеллект, реальные дела. Человек, который не проклинает несправедливости жизни, но делает все, что в его силах, чтобы справедливость торжествовала и реально утверждалась в действительности. «Естественный человек», прекрасный и талантливый, обречен быть побежденным, отторгнутым жизнью. Но в нем нет уныния и пессимизма, скорби и обреченности, любимые образы Станиславского всегда пронизаны радостью жизни и светлой верой в нравственную силу человечества. Эта тема, так сильно и непривычно звучавшая в годы безвременья, определяла исполнение его в послереволюционные, 20‑е годы. Мечты Вершинина и Сатина приобретали уверенность; процесс народной жизни, всегда ощущаемый Станиславским, вел к осуществлению идеалов свободы и равенства.

В литературу и в театр XX века мощно входят те слои жизни, те люди и в таком качестве, которое еще не было основным предметом серьезной литературы и искусства. И Станиславский-актер обращается к «темной жизни бедного класса» и к жизни интеллигенции, и оказывается, что две эти важнейшие ипостаси современности не столько отделены одна от другой, сколько дополняют друг друга. Для него подлинна интеллигенция, которая посвятила свою деятельность именно «жизни бедного класса» и чувствует свою ответственность перед нею. России нужна интеллигенция, не отошедшая от процессов народной жизни, но понимающая направление этих процессов и содействующая им. Не замкнувшаяся в рамках своего сословия, но разомкнувшая их; не растворившаяся в буржуазии, но противостоящая ей, ощутившая все неблагополучие жизни прошлого и настоящего, но убежденно верящая в гармоническое и свободное будущее человечества.

Это новое искусство двадцатого века в его органической связи с великим мировым искусством прошлого и в выражении общественных проблем нашло свое интереснейшее воплощение в актерской работе Константина Сергеевича Станиславского.

Искусству будущего завещал Станиславский доверие и внимание к жизни, непременную связь с нею всего творчества художника и каждой его роли. Но в годы, следующие за современной чеховской драматургией. Станиславский {369} все совершенней сочетает в своем творчестве великое разнообразие жизни и великое разнообразие искусства. В его творчестве последнего периода совершенно воплощается не только вечный завет Щепкина об образцах из жизни, но и вторая ипостась этого завета:

«Действительная жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться просветленными, и действительное чувство должно быть допущено, насколько требует идея автора. Как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть общий закон всех искусств. И вот вам пример. Я сам недавно, на старости, дал себе урок. Еще до получения вашего письма за несколько дней давали “Горе от ума”, и в последней сцене, где Чацкий высказывает желчные слова на современные предрассудки и пошлость общества, Самарин очень недурно все это высказал, так что я, в лице Фамусова, одушевился и так усвоил себе мысли Фамусова, что каждое его выражение убеждало меня в его сумасшествии, и я, предавшись вчуже этой мысли, нередко улыбался, глядя на Чацкого, так что наконец едва удерживался от смеха. Все это было так естественно, что публика, увлеченная, разразилась общим смехом, и сцена от этого пострадала. Я тут увидел, что это с моей стороны ошибка и что я должен с осторожностью предаваться чувству, а особливо в сцене, где Фамусов не на первом плане. Мы с дочерью составляли обстановку, а все дело было в Чацком… Естественность и истинное чувство необходимы в искусстве, но настолько, насколько это допускает общая идея. В этом-то и состоит все искусство, чтобы уловить эту черту и устоять на ней»[[397]](#endnote-398).

«Уловлению черты» посвящает Станиславский свои поиски и открытия 900‑х – 10‑х годов. Он, умевший ошеломить зрителей сотнями «реальных подробностей» правды жизни, теперь убежден, что «на сцене все эти реальные подробности излишни, раз что они портят впечатление или отвлекают внимание публики от главного духовного смысла сцены. Итак, излишние подражания действительности могут повредить сценическому впечатлению»[[398]](#endnote-399).

В этот период поисков «системы» техника Станиславского-актера не застывает, не ограничивается, но становится все более совершенной. Пластика, мимика, дикция, оттенки речи — все эти выразительные средства совершенствуются, утончаются, все больше {370} разнообразятся[[399]](#endnote-400). Это профессиональное совершенствование служит «общей идее» и тому бесконечному разнообразию жизни и ее сценического воплощения, которое долженствует передать актер. В своих решениях Станиславский становится все смелее. Он может найти в ярко комедийной роли неожиданнейшие, тончайшие психологические оттенки (непременно — при верно найденной «сверхзадаче») и может сочетать верность психологическому театру с приемами народного фарса. Может находить в одной и той же роли точнейшие исторические детали и использовать элементы такого преувеличения, «игры», которые прочно вводят эту роль в мир гротеска.

Глубоко прав А. Д. Попов, ученик Станиславского, пронесший через свое творчество заветы учителя:

«Главное и коренное отличие учения Станиславского от других различных школ и направлений в искусстве заключается в необычайно широком охвате всех проблем реалистического творчества, в раскрытии его закономерностей. Мировоззрение художника сцены, его этические и эстетические взгляды теснейшим образом связаны с профессиональным мастерством. Вот почему люди, по-настоящему не захваченные идейной стороной учения Станиславского, не могут целостно охватить и его методологию»[[400]](#endnote-401).

Великие свершения Станиславского последнего периода его актерской деятельности больше всего, значительнее всего воплотившиеся в комедии, плодотворно развиваются сегодня в мировом театре. Когда Жан Мейер поставил в Comédie Française «Мещанина во дворянстве», объединив спектакль-балет единым, стройным живописным решением, и когда в эти блекло-жемчужные, розоватые тона, в изысканные и точные мизансцены ворвался простак, хитрец, оптимист, Луи Сенье — Журден, мы увидели в этом спектакле продолжение заветов Станиславского[[401]](#endnote-402). Когда сложной и страстной жизнью зажили в старом «Тартюфе» Оргон — В. Топорков или сам Тартюф — М. Кедров, это было живое развитие учения Станиславского. И его же продолжали актеры Comédie Française (вспомним, как безоговорочно клеймил, отрицал Станиславский их традиции в 90‑е годы) в своей строгой постановке «Тартюфа»[[402]](#endnote-403).

Итальянский комик-буфф, возвративший гольдониевского Труффальдино арлекинаде, одевший его в маску и в пестрое трико и в то же время совершенно натурально {371} передающий его голодную тоску и усилия хитроумных размышлений о своих двух господах, продолжает комедийную традицию Станиславского.

Примеры можно умножать сотнями, ввести в них театры Азии и Африки, Америки и среднеазиатских или северных народов. Дело не в количестве примеров, а в том, что искусство Станиславского составляет основу современного театра.

И трагедийная тема в интерпретации Станиславского не осталась прошедшим эпизодом в истории театра. Не сделавшись актером трагедийного репертуара и не достигнув в этом репертуаре той свободы и гармонии, которая отмечала его комедийные роли, Станиславский так предчувствовал и предопределял поиски будущего театра в решении трагедии, что такие спорные, по мнению многих, вовсе неудачные его роли, как Акоста и Отелло, Брут и Сальери, дали больше трагедийному театру XX века, чем иные безусловные, бесспорные удачи.

Современное прочтение трагедии продолжает те ракурсы, которые искал Станиславский. Продолжает возвращение в реальность того века, который живописал драматург. Сопоставление трагедийного героя с «низменной» реальной жизнью, с простейшим и достовернейшим бытом. Продолжает оценку прошлого настоящим и будущим, бесстрашие и острую самостоятельность в решении вечных, важнейших вопросов жизни. Все эти темы перешли от Станиславского к советскому театру, в трагедийные роли Хмелева и Михоэлса, в спектакли Попова и Товстоногова.

В своих поисках и воплощении трагедии современный театр развивает Станиславского, идет дальше него. Завещанные им размышления и тезисы обретают живую плоть, становятся неопровержимыми в театре Аспазии Папатанассиу и Марии Казарес или Лоренса Оливье и Пола Скофилда.

Когда-то упорно предрекалось «одиночество Станиславского», трагедия его отчужденности от театра. Но семена, им посеянные, прорастают сегодня в мировом театре, несущем те же идеи гуманизма, могущества и ответственности человека, те же темы историзма, неразрывности социальных связей человека и общества, которые так остро чувствовал и воплощал Станиславский.

Он продолжил живые традиции театра и образовал новые традиции. Он поставил во главу искусства не формальные {372} поиски, не стилистическое разнообразие или единообразие, но единую сверх-сверхзадачу служения актера своему народу и всему человечеству, определяющую частные сверхзадачи спектаклей и ролей. Поэтому его искусство было всегда искусством эпическим. Поэтому тема идейной общности, единства мировоззрения все больше волновала Станиславского и определяла «частную» тему театрального, художественного ансамбля. Поэтому истинными наследниками Станиславского являются не толкователи частностей его «системы», но те, кто видит и воплощает основные темы жизни сегодняшнего человечества в его стремлении к миру, к равенству и свободе.

Восемьдесят восемь спектаклей поставил К. С. Станиславский (не считая его работ в опере). Сто три роли сыграл он в своей жизни. И эти восемьдесят восемь спектаклей были бы невозможны без ста трех ролей. Так же как и роли без спектаклей. Можно с уверенностью сказать, что без актерской его работы не была бы создана «система» Станиславского, открывающая пути к органическому овладению образом, приводящая не к канонизации, не к догматизму, а к полной свободе творчества и величайшему его разнообразию. Станиславский был актером, сочетавшим глубину русской актерской школы с культурой мирового театра. Наследником искусства XIX века, сочетавшим его с открытиями XX века. Великим актером русского театра — актером по призванию, осуществившим это призвание в полной мере.

# **{373}** Примечания

1. {375} Б. Алперс, Актерское искусство в России, М.‑Л., «Искусство», 1945, стр. 22 – 25.

Об этой «театральной приподнятости» и одновременно о некоем своеобразном единстве, обнимающем все роли Станиславского, свидетельствуют многие.

Постоянный биограф Станиславского, театральный критик Л. Я. Гуревич, говоря о полноте перевоплощения Станиславского, подчеркивает, что во всех его ролях ощущается «облик их творца». Основу этого единства Гуревич видит в широте мысли актера, в том, что его всегда волнуют вопросы этические и социальные (Л. Гуревич, К. С. Станиславский, М., Теакинопечать, 1929, стр. 21 – 22).

«Во всех своих ролях, включая роли чеховского репертуара, Станиславский поражает истинной театральностью, сочетанием внутренней сосредоточенности, отчетливо вычерченного психологического рисунка и смелой лепкой рельефных мизансцен», — свидетельствует другой критик (В. Волькенштейн, Станиславский, М., «Шиповник», 1922, стр. 69).

Вот еще одно неожиданное воспоминание о «нерастворимости» Станиславского в ролях. Мариэтта Шагинян, рассказывая об известном современном английском актере Найджле Патрике, так сопоставляет его со Станиславским: «В театральной деятельности Найджла Патрика всегда был некий “икс”, некое остаточное движение за скобками исполняемой роли. Для самой себя я назвала это “чувством хозяина целого”, “босса”, чем-то сходным с психологией концертмейстера в оркестре, который, хоть он и является только первой скрипкой, но в то же время в какой-то мере чувствует весь оркестр в целом и даже как бы ведет его за собой Найджл Патрик ни в одной вещи, которую я видела с ним на экране и теперь в театре, — не растворялся целиком в созданном им образе и всегда оставлял за собой некий взгляд поверх целого, как хозяин всего зрелища, ответственный за него целиком. Сколько помню, этой особенности я за всю жизнь не видела ни в одном актере, кроме, может быть, Шаляпина и Станиславского» (М. Шагинян, По дорогам Европы. М., «Известия». 1966, стр. 85). [↑](#endnote-ref-2)
2. К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8‑ми томах, М., «Искусство», 1954 – 1960, т. 1, стр. 401 (в дальнейшем — Собр. соч.). [↑](#endnote-ref-3)
3. {376} Юношеские дневники Станиславского опубликованы в 5‑м томе Собр. соч. (см. стр. 55 – 85). [↑](#endnote-ref-4)
4. П. И. Богатырев, автор очерков «Московская старина», так пишет об Алексеевской улице, на которой (в доме № 29) родился Константин Сергеевич: «Здесь нет ни лавок, ни магазинов, ни мастерских, кроме двух золотоканительных фабрик Алексеевых. Говорят, от этих Алексеевых и улица получила свое название. Алексеевы были очень богаты, так что их богатство вошло в поговорку. “Ведь ты не Алексеев”, — говорил кто-нибудь другому, желая упрекнуть его в заносчивости. Тогда достоинство людей мерилось еще богатством. Сам Алексеев в юмористических журналах фигурировал тогда под именем Петра Рогожского и был, говорят, оригинальный старик. Дом у него был как дворец, с золоченым балконом; внутри роскошь была царская. Однажды, рассказывают, к нему приехали представители какой-то богатой английской фирмы и, увидя на дворе плохо одетого старичка с метлой, подметавшего двор, спросили его о хозяине.

— Сейчас узнаю, — отвечал старичок и предложил гостям войти в дом. Они были поражены роскошью обстановки, но каково же было их удивление, когда оказалось, что подметавший двор бедный старичок был самим хозяином богатейшей в России фирмы» (сб. «Ушедшая Москва», М., «Московский рабочий», 1964, стр. 139).

Интереснейшие данные о династии Алексеевых, об их предпринимательской и общественной деятельности собрали авторы книги «История завода “Электропровод”» Н. Ламан и Ю. Кречетникова (М., «Энергия», 1967). Они подробно излагают историю крупного московского завода, основание которому положила «фабрика волоченого и плащеного золота и серебра», основанная в 1785 году Семеном Алексеевым. Специально останавливаются авторы на работе К. С. Станиславского — директора фабрики, приводят материалы о его благотворительной деятельности, заботах о быте рабочих, об организации театрального «самодеятельного кружка» на фабрике. (Напомним, что сценический псевдоним К. С. Станиславского взят им в 1885 г. в честь доктора А. Ф. Маркова, талантливого московского артиста-любителя, игравшего под псевдонимом «Станиславский». С 1895 г. А. Ф. Марков заведовал приемным покоем на фабрике Алексеевых.)

Сведения о семье Яковлевых, предков Станиславского с материнской стороны, подробно изложены в сборнике «О Станиславском» (М., ВТО, 1948, стр. 50 – 60). [↑](#endnote-ref-5)
5. А. Н. Островский. Полное собрание сочинений в 16‑ти томах М., Гослитиздат, 1949 – 1953, т. 12, стр. 119. [↑](#endnote-ref-6)
6. Собр. соч., т. 7, стр. 58. [↑](#endnote-ref-7)
7. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 174, 177. [↑](#endnote-ref-8)
8. Собр. соч., т. 1, стр. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-9)
9. Интересно свидетельство В. Н. Пашенной — ученицы Ленского, которая во время заграничных гастролей МХАТ 1922 – 1924 гг. участвовала в его спектаклях и работала со Станиславским: {377} «За первые годы большой работы в театре до революции я начала утрачивать, просто забывать то, чему научилась на уроках А. П. Ленского, как-то стушевывалось, стиралось то, что говорил мой учитель… Константин Сергеевич не только воскресил в моей памяти уроки и заветы Ленского, но и помог осмыслить многое из моего собственного опыта. Он говорил мне, что всему, чему он учит, он сам учился у великих артистов, и называл Давыдова, Ермолову, Ленского, Шаляпина, Садовскую. Он говорил: “Труппа Малого театра была совершенно изумительная, это была труппа гениев”. Я и тут немного возражала, уверяя, что они, эти великие артисты, сами говорили, что не умеют работать, и не знали никаких законов театрального искусства. Он со всей серьезностью, немного лукаво прищурясь, сказал:

— Они все знали, но скрывали. Я учился у них, наблюдая их работу» (В. Пашенная, Искусство актрисы, М., «Искусство», 1954, стр. 143). [↑](#endnote-ref-10)
10. Н. И. Музиль играл в Малом театре сорок лет, с 1865 г. Критик-современник так писал о нем: «Талант его был небольшого диапазона, но отличался глубиной. В его репертуаре почти не видно центральных фигур. Шмага, Робинзон, Нароков — это все роли эпизодические. Но… он из маленьких ролей создавал целые художественно законченные фигуры» (В. Михайловский, Николай Игнатьевич Музиль. — «Театр и искусство», 1916, № 26).

В изданиях «Чашка чаю» обозначалась как «переделка с французского М. де Вальден и А. Кейзер» (см. изд. Волковской театральной библиотеки, М., 1874). [↑](#endnote-ref-11)
11. Собр. соч., т. 1, стр. 43.

Только младшей сестре З. С. Соколовой запомнилось выступление брата: «Костя держался на сцене смело, не было заметно в нем зажатости… Живо представляется мне сцена, где он объяснял, как земля столкнется с кометой. В одной руке он держал, высоко подняв, свечу, которая изображала комету. Я удивлялась, что в этом водевиле он был действительно старик» (З. С. Соколова, Из воспоминаний. — Сб. «К. С. Станиславский», изд. Академии наук СССР, 1955, стр. 381 – 382). [↑](#endnote-ref-12)
12. Собр. соч., т. 5, стр. 85. [↑](#endnote-ref-13)
13. В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений в 12‑ти томах, т. 2, стр. 58. [↑](#endnote-ref-14)
14. «О Станиславском. Сборник воспоминаний», М., ВТО, 1948, стр. 252 – 253. [↑](#endnote-ref-15)
15. Собр. соч., т. 5, стр. 85 – 86. [↑](#endnote-ref-16)
16. Там же, стр. 55 – 57.

Пьеса «Капризница» была напечатана в Петербурге, в третьем томе «Драматического сборника» за 1858 г. После премьеры в Александринском театре она широко шла на столичной и провинциальной сцене конца 50 – 60‑х гг. [↑](#endnote-ref-17)
17. Б. Алперс, Годы артистических странствий Станиславского — «Театр», 1963, № 5, стр. 102 – 103.

Станиславский был в этой роли преемником Щепкина, сыгравшего Лаверже в спектакле Малого театра в 1835 г. В роли этой Щепкин, по отзывам прессы, «был превосходен».

О Станиславском же современная критика писала: «Г‑н Станиславский превосходно исполнил роль Лаверже, особенно же удались ему куплеты, которые он исполнил с замечательным совершенством фразировки. К тому же даровитый исполнитель обладает {378} очень недурным баритоном приятого тембра и известной школой» (И, А., Общество искусства и литературы. — «Артист», 1899, № 21. стр. 134). [↑](#endnote-ref-18)
18. Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, изд. 2, М., «Искусство», 1951, стр. 234 – 236. [↑](#endnote-ref-19)
19. Там же, стр. 246. [↑](#endnote-ref-20)
20. П. Гнедич, Книга жизни. Воспоминания. Л., «Прибой», 1929, стр. 55 – 66. [↑](#endnote-ref-21)
21. А. Н. Островский, Собрание сочинений в 16‑ти томах, т. 12, стр. 75. [↑](#endnote-ref-22)
22. Н. Эфрос, К. С. Станиславский, П., 1918, стр. 7. [↑](#endnote-ref-23)
23. Собр. соч., т. 1, стр. 77. [↑](#endnote-ref-24)
24. М. Янковский, исследователь, историк театра оперетты, говорит о Жюдик как об «актрисе исключительного комедийного дарования, доведенной до виртуозности легкости в движении, жесте и мимике, равно играющей и в диалоге, и в бессловесной сцене» (М. Янковский, Оперетта, Л.‑М., 1937, стр. 110). [↑](#endnote-ref-25)
25. «9 января нам пришлось присутствовать на спектакле в доме одного из наших известных ценителей и любителей искусства С. В. Алексеева. Давалась интересная по содержанию и музыке оперетка “Лили”… Исполнение не оставляло желать ничего лучшего… Очень и очень хорош по игре и по пению был даровитый г. К. С. А‑в в роли солдата Антуана Пленшара. Антуан Пленшар особенно хорош в исполнении г. К. С. А‑ва в 3‑м действии, когда он уже старый ветеран-вояка», — писал о спектакле рецензент «Русского курьера» (1888, 19 января). [↑](#endnote-ref-26)
26. Собр. соч., т. 1, стр. 80. [↑](#endnote-ref-27)
27. Там же, стр. 7 – 8. [↑](#endnote-ref-28)
28. В. С. Алексеев, Воспоминания. — Сб. «О Станиславском», стр. 46.

«Брак поневоле» («Le mariage forcé») Станиславский играет в «вольном переводе», сделанном в 30‑х гг. Д. Т. Ленским, известным драматургом-водевилистом. Перевод этот под названием «Хоть тресни, а женись!» играли поколения русских актеров от М. С. Щепкина (которому перевод был посвящен) до Ю. М. Юрьева. Пьеса была впервые напечатана в Москве в 1837 г. [↑](#endnote-ref-29)
29. Собр. соч., т. 5, стр. 86. [↑](#endnote-ref-30)
30. Собр. соч., т. 1, стр. 110 – 111. [↑](#endnote-ref-31)
31. Там же, стр. 112. [↑](#endnote-ref-32)
32. Там же, стр. 113.

Забыв все муки работы над ролью Сотанвиля, Станиславский всегда относил ее впоследствии к самым счастливым своим, «интуитивно» найденным ролям, ставя ее рядом с любимыми своими Штокманом и Кистеневым — Ростаневым. См. Записную книжку Станиславского за 1926 – 1928 гг. Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского, № 809, л. 32. [↑](#endnote-ref-33)
33. Н. А. Попов, Воспоминания. — Сб. «О Станиславском», стр. 189. [↑](#endnote-ref-34)
34. Собр. соч., т. 7, стр. 116. [↑](#endnote-ref-35)
35. А. Апраксин, Много шума из ничего. — «Русский листок», 1892, 13 февраля.

Характерно для Станиславского, что к роли Бенедикта он шел не от каких-то литературных или художественных реминисценций, а непосредственно от жизни, от тех впечатлений, которые получил он, осматривая «Туринский замок», построенный как точная копия {379} средневекового замка. Именно ощущение жизни, быта средневековья, «всамделишность» героев шекспировской пьесы, которую ощутил он в этом замке, помогли ему снять «шекспировский мундир» с образа. [↑](#endnote-ref-36)
36. С. Васильев, Театральная хроника. — «Московские ведомости», 1897, 22 декабря. [↑](#endnote-ref-37)
37. Записная книжка К. С. Станиславского за 1913 г. Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского, № 782. [↑](#endnote-ref-38)
38. Собр. соч., т. 5, стр. 88 и 87.

Авторы комментариев к 5‑му тому Собр. соч. Станиславского верно отметили, что, «играя роль Нилова, Станиславский подражал Ленскому-актеру вообще, а не копировал его исполнение именно этой роли, так как Ленский в “Несчастье особого рода” не выступал» (т. 5, стр. 554). [↑](#endnote-ref-39)
39. «Русский курьер», 1889, 17 февраля.

Вот еще одна характерная рецензия на этот спектакль: «Невозможно было передать тип Обновленского лучше, чем передал его г. Станиславский. Игра его была так естественна, так чужда шаржа и недомыслия (а между тем его роль была такова, что трудно было избежать шаржа), так цельно было произведенное им на зрителей впечатление», — писал о Станиславском — Обновленском рецензент «Театра и жизни» (1889, 16 февраля). [↑](#endnote-ref-40)
40. Собр. соч., т. 1, стр. 125. [↑](#endnote-ref-41)
41. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 45. [↑](#endnote-ref-42)
42. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 331. [↑](#endnote-ref-43)
43. Собр. соч., т. 1, стр. 52.

Подробнейшим образом проанализирована роль Мелузова в исполнении М. П. Садовского в «Записках» Ю. М. Юрьева. Мемуарист подробно описывает спектакль «Таланты и поклонники» на сцене Малого театра 80‑х гг. с М. Н. Ермоловой, О. О. Садовской, А. П. Ленским, А. И. Южиным и другими выдающимися актерами в главных и эпизодических ролях. [↑](#endnote-ref-44)
44. Собр. соч., т. 5, стр. 87. [↑](#endnote-ref-45)
45. Собр. соч., т. 1, стр. 51. [↑](#endnote-ref-46)
46. З. Соколова, Воспоминания. — Сб. «К. С. Станиславский», стр. 402.

Рецензии отмечали: «Господа Станиславский и Сергеев в роли Фрезе и Чепурыжникова доставили, как и всегда, большое удовольствие своею искусною игрою… Этот спектакль из любительских несомненно один из самых удачных спектаклей сезона» («Новости дня», 1888, 2 марта). «… Как распределение ролей, так и срепетовка — прекрасные. Ансамбль — куда выше “коршевского”» («Театр и жизнь», 1888, 13 декабря). [↑](#endnote-ref-47)
47. Рецензент писал: «Видел я его еще в маленькой роли из прелестной одноактной комедии А. П. Чехова, в “Медведе”. Г‑н Станиславский играл этого самого деревенского медведя, неожиданно и мгновенно влюбляющегося — и играл бесподобно, с большим простодушием. Я смеялся до слез» («Московские ведомости», 1895. 16 марта). [↑](#endnote-ref-48)
48. Собр. соч., т. 5, стр. 160.

У Станиславского в роли Несчастливцева были сильные соперники на профессиональной сцене. Москва помнила в этой роли М. И. Писарева на сцене театра Бренко, «самого» легендарного И. Х. Рыбакова; сына его, К. Н. Рыбакова видел в роли Несчастливцева Станиславский.

{380} В 80 – 90‑х гг. Несчастливцева играл также в театре Корша один из любимых артистов Станиславского — И. П. Киселевский. «Несчастливцева Киселевский играл с обычной для него проникновенностью, с большим подъемом и глубиной, но, как теперь мне кажется, недостаточно подчеркивая специфичность профессии Несчастливцева, сопутствовавшую большинству лицедеев того времени» (Ю. М. Юрьев, Записки, Л.‑М., «Искусство», 1948, т. 1, стр. 149). Станиславский как бы синтезировал в своем исполнении обе эти традиции: тема «трагика», «служения искусству» была им органично введена в биографию Несчастливцева, он, видимо, более отчетливо, чем другие исполнители, подчеркивал «историчность» театральной темы Несчастливцева, принадлежность его к старой, уже отошедшей в прошлое театральной школе. [↑](#endnote-ref-49)
49. Экземпляр роли Несчастливцева в «Лесе», Музей МХАТ, архив К. С. Станиславского.

Тут же он интересно отмечает «конкретности», в которых проявляется это позерство актера и снисходительность трагика к комику. «Все, что наивно — хорошо и смешно. Смешно, что Несч[астливцев] считает Аркашку в безвыходном положении, хотя и самому не лучше… Хорошо, когда Несча[стливцев] относится к жизни Аркашки как к жизни низшего существа… То, что у меня есть два парика — это оч[ень] важно и совсем не то, если бы они были у Арк[ашки]. Об этом говорить вкуснее…» [↑](#endnote-ref-50)
50. Собр. соч., т. 5, стр. 160 – 161. [↑](#endnote-ref-51)
51. См. Собр. соч., т. 1, стр. 125 – 128, и т. 5, стр. 136 – 137. [↑](#endnote-ref-52)
52. Собр. соч., т. 5, стр. 147 – 154.

В этой записи от 5 апреля 1890 г. Станиславский подробно, от сцены к сцене прослеживает свою трактовку образа Паратова. [↑](#endnote-ref-53)
53. «Московские ведомости», 1892, 4 декабря. [↑](#endnote-ref-54)
54. К., Московское общество искусства и литературы. — «Артист», 1892, № 25.

Вот начало этого отзыва, в конце которого следует замечание о «бурлачестве». «Роль Паратова играл г‑н Станиславский. Нам уже не раз приходилось говорить об этом исполнителе обладающем большим и разнообразным сценическим дарованием. Роль Паратова вполне в средствах г‑на Станиславского. Его превосходная фигура, прекрасный голос, грим, твердое знание роли и настоящий артистический темперамент и на этот раз выдвинули его на первый план».

Еще один отзыв, подчеркивающий внешнее изящество героя Станиславского, ощутимость его военного прошлого: «Лучшего Паратова я не помню. Это, действительно, губернский лев, сердцеед, общий любимец, рубаха-парень. Станиславскому вообще удаются военные; даже под штатским сюртуком зрители чувствуют военную косточку, изящество манер и внутреннюю дисциплину» (Н. Дризен, Сорок лет театра. Воспоминания, изд. «Прометей», 1915, стр. 108 – 109). [↑](#endnote-ref-55)
55. «Нижегородский листок», 1894, 22 марта. [↑](#endnote-ref-56)
56. «Волгарь», 1894, 22 марта. Эта рецензия написана по поводу спектакля в Нижегородском театре, в котором участвовали М. Н. Ермолова (Лариса) и К. С. Станиславский (1894, 20 марта).

«Незабываемый спектакль, в котором, казалось мне, я стал на минуту гениальным. И не удивительно; нельзя было не заразиться талантом от Ермоловой, стоя рядом с нею на подмостках» — вспоминал Константин Сергеевич в «Моей жизни в искусстве» (Собр. соч., т. 1, стр. 40).

{381} Нижегородская пресса, отдавай должное таланту Ермоловой, силе ее исполнения («Нижегородский листок», 1894, 22 марта), в то же время отмечала «фатальность, пассивность» ее Ларисы и подчеркивала своеобразие исполнения Станиславского. [↑](#endnote-ref-57)
57. И. Виноградская, Станиславский в Обществе искусства и литературы. — Сб. «К. С. Станиславский», стр. 533. В этой статье подробно проанализирована работа Станиславского-режиссера в Обществе над «Бесприданницей», «Последней жертвой», «Плодами просвещения», «Фомой», «Уриэлем Акостой». [↑](#endnote-ref-58)
58. Собр. соч., т. 1, стр. 124. [↑](#endnote-ref-59)
59. «Артист», 1894, № 2. Кончается анализ игры Станиславского постоянным рефреном этих лет: «Да, бесспорно, г‑н Станиславский талант, и большой талант, который мог бы занять видное место на сцене Малого театра, и нам остается пожалеть, что эта крупная сила сужена рамками любительской сцены и не имеет возможности развернуться во всю свою ширь и мощь, чтобы послужить родному искусству». [↑](#endnote-ref-60)
60. Хранится у дочери Константина Сергеевича, К. К. Алексеевой-Фальк. [↑](#endnote-ref-61)
61. Ф. Д., Общество искусства и литературы. — «Московские ведомости», 1894, 22 февраля. [↑](#endnote-ref-62)
62. Вся психологическая партитура роли Ашметьева подробно прослежена Станиславским в своем экземпляре роли (хранится у К. К. Алексеевой-Фальк). [↑](#endnote-ref-63)
63. Ю. М. Юрьев, Записки, т. 1, стр. 153. [↑](#endnote-ref-64)
64. «Московские ведомости», 1895, 16 апреля.

В сообщении о спектакле «Светит, да не греет» на сцене Охотничьего клуба отмечалось: «Роль Рабачева г‑н Станиславский провел с тем темпераментом, умом, выдержкой и жизненностью, какими отличается исполнение и других ролей этим любителем с бесспорно крупным дарованием» («Театрал», 1895, № 2). В «Московских ведомостях» (1894, 17 декабря) также говорится, что «исполнители имели большой успех, особенно же К. С. Станиславский и И. А. Прокофьев» (исполнитель роли Залешина). [↑](#endnote-ref-65)
65. Н. А. Попов, Воспоминания. — Сб. «О Станиславском», стр. 214. [↑](#endnote-ref-66)
66. Л., Общество искусства и литературы. — «Артист», 1891, № 13. [↑](#endnote-ref-67)
67. Собр. соч., т. 5, стр. 163. [↑](#endnote-ref-68)
68. Режиссерский экземпляр «Плодов просвещения», сделанный Станиславским, хранится в Музее МХАТ.

Позднее Станиславский рассказывал о своем решении «Плодов просвещения»: «Мне хотелось дать как бы три разреза пьесы, три ее этажа: бар, мужиков и прислугу, и при том всех их — не театральных, по установленному сценическому канону и шаблону, но реальных, верных жизненной, бытовой правде. А когда становишься на такую точку зрения, невольно и непременно попадаешь и в главную плоскость пьесы. Ищешь “быта” — и непременно доходишь до внутреннего, до психологической подоплеки, попадаешь в главное течение произведения, идешь по течению мыслей и чувств» (Н. Эфрос, К. С. Станиславский, Пб., 1918, стр. 51). [↑](#endnote-ref-69)
69. Собр. соч., т. 1, стр. 136. [↑](#endnote-ref-70)
70. «Театр и жизнь», 1891, 15 февраля. [↑](#endnote-ref-71)
71. Собр. соч., т. 5, стр. 163. [↑](#endnote-ref-72)
72. С. Д‑н, Московское общество литературы и искусства. — «Московский листок», 1894, 12 февраля.

{382} Константин Сергеевич в неопубликованных им самим материалах к «Моей жизни в искусстве» подробно говорит о причинах выбора «Гувернера» и о своем исполнении (см.: Собр. соч., т. 1, стр. 414 – 415).

Роль Дорси считалась одной из лучших ролей Станиславского, об успехе его в «Гувернере» свидетельствует и сохранившаяся афиша ярославского спектакля: «В воскресенье 9 октября 1894 года труппою русских драматических артистов с участием известного здешней публике артиста-любителя К. С. Станиславского представлен будет “Гувернер”. Роль Жоржа Дорси исполняет К. С. Станиславский» (Музей МХАТ).

Пресса о нем писала: «Тон. манеры, ломаный русский язык и вообще вся внешняя сторона роли были безукоризненны. То же самое надо сказать и об изображении г‑ном Станиславским Дорси как человека» («Московские ведомости», 1894, 9 февраля).

Сравнивая любителя с прославленным исполнителем этой роли В. В. Самойловым, критика решительно отдает предпочтение первому: «… Играл эту роль в ином характере и, по-моему, более верно, чем Самойлов, Самойлов при виртуозной игре своей делал Дорси более изящным и воспитанным, чем мог быть француз его звания, привычек, положения. Отделка роли была у г‑на Станиславского превосходная…» (Ю. Николаев. Театральная хроника. — «Московские ведомости», 1894, 16 апреля).

Выражая недоумение, что серьезное Общество искусства и литературы выбрало заигранного «Гувернера», корреспондент «Артиста» отмечает: «Г‑н Станиславский в роли Дорси вновь выказал знакомый уже нам по его прежним ролям гибкий, разносторонний талант. Легкость характера француза-гувернера, его природная веселость, легкомысленность, пустота, каждый малейший штришок роли были переданы г‑ном Станиславским с той уверенностью, знанием дела, искренностью, которые отличают настоящего артиста по призванию» (К., Общество искусства и литературы. — «Артист». 1894, № 35). [↑](#endnote-ref-73)
73. Режиссерский экземпляр «Гувернера». — Музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-74)
74. Цензурованный экземпляр инсценировки и режиссерский экземпляр «Села Степанчикова» («Фомы») хранятся в Музее МХАТ. [↑](#endnote-ref-75)
75. Собр. соч., т. 1, стр. 138. [↑](#endnote-ref-76)
76. В записной книжке Станиславского, относящейся к 1917 году, есть набросок грима Ростанева для нового спектакля МХАТ. повторяющий во многом первый вариант образа: «Мелкая завивка парика; общий тон — молодой: брови свои; усы à la Хомяков, светлые». Исполнитель и здесь подчеркивает добродушие полковника «Губы побольше, пожирнее, подобродушней» (Музей МХАТ № 1561). [↑](#endnote-ref-77)
77. Собр. соч., т. 1, стр. 138.

Критика высоко оценивала этот спектакль: «Все. начиная с архитектуры комнат и убранства до последнего бантика на платье, верно эпохе 50‑х гг. и в общем производит такое цельное и гармоничное впечатление, какого давно зритель не получал на сцене Малого театра», — писали рецензенты о постановке Станиславского (С., Общество искусства и литературы. — «Артист», 1891, № 28).

И еще раз рецензент «Артиста» высоко оценивает спектакль вообще, отмечая удивительную верность его эпохе. «Зрителю все время кажется, что его деды и бабки сошли с закопченных старинных портретов и живут перед ними своею настоящей жизнью» {383} Отмечая, что в исполнении А. Ф. Федотова «перед Зрителем был все время живой Фома, без шаржа, без малейшего преувеличения», он подчеркивает, что «лучшая по исполнению роль принадлежит, бесспорно, г. Станиславскому. Бесхарактерный полковник в его исполнении живет на сцене с поразительной правдивостью, и вы минутами готовы поверить, что перед вами не актер, а сам полковник, то очаровательный в своей непомерной доброте, то до отвращения тряпичный: все переходы от минутного подъема духа к новому припадку слабодушия передаются с поразительной верностью, а в момент нападения на Фому за оскорбление невесты вы вдруг чувствуете всем своим существом, что перед нами проснувшийся бешеный зверь, готовый переломать все, что попадается ему на дороге» (С., Общество искусства и литературы. — «Артист», 1891, № 18). [↑](#endnote-ref-78)
78. Собр. соч., т. 1, стр. 138. [↑](#endnote-ref-79)
79. Собр. соч., т. 1, стр. 433. [↑](#endnote-ref-80)
80. Собр. соч., т. 5, стр. 100 – 101. См. также главу «Моей жизни в искусстве», посвященную роли Анания, — Собр. соч., т. 1, стр. 114 – 117. Критика писала: «Г‑н Станиславский совсем хороший Ананий. Он передал свою роль без той тривиальности, которой не избегает г. Иванов-Козельский в роли Краснова» («Театр и жизнь», 1888, 15 декабря). «Роль Анания… совсем по плечу г‑ну Станиславскому» («Театр и жизнь», 1889, 16 февраля).

Через семь лет после премьеры в Обществе, в 1895 году, ему пришлось играть Анания в Никитском театре с П. А. Стрепетовой — прославленной исполнительницей роли Лизаветы. Актриса, вероятно, была «не в ударе» на этом спектакле, играла неровно, что часто с нею случалось. Но во всяком случае рецензенты единогласны здесь: «Из исполнителей реальное первенство должно принадлежать г‑ну Станиславскому, исполнявшему роль Анания превосходно. Артист имел колоссальный успех» («Московский листок», 1895, 10 апреля). «Публика с гораздо большим интересом следила за Ананием — г. Станиславским, давшим превосходный и верный образ» («Театр», 1895, апрель). Об этом же вспоминает Н. А. Попов (сб. «О Станиславском», стр. 203). [↑](#endnote-ref-81)
81. Впервые Станиславский сыграл Имшина в спектакле, постав ленном режиссером П. Я. Рябовым, в 1889 г. (спектакль прошел три раза). В постановке Станиславского спектакль дожил до открытия Художественного театра, на сцене которого шел в течение первого сезона 1898/99 г. [↑](#endnote-ref-82)
82. Собр. соч., т. 1, стр. 121. [↑](#endnote-ref-83)
83. Сб. «Л. Н. Толстой о литературе», М., Гослитиздат, 1955, стр. 505. [↑](#endnote-ref-84)
84. С. Васильев, Театральная хроника. — «Московские ведомости», 1898, 30 сентября.

Это же отмечают буквально все рецензенты: «Исполнитель роли видит в своем герое прежде всего натуру благородную, чуткое и честное сердце, полное любви к молодой жене и потому глубоко страдающее. Измена княгини не гордыню в нем оскорбляет, а разбивает вдребезги сердце Он — не зверь, он — жертва судьбы и своей ревности… Исполнитель нигде не отступает от такого истолкования, выдерживает план до конца и с большим искусством выдвигает вперед все те моменты, которые поддерживают его в понимании роли… Благодаря указанному пониманию роли значительно выигрывает, делается более естественной и развязка трагедии, {384} когда умирающего героя вдруг заливает свет повышенного всепрощения и смирения… Исполнитель ведет предсмертную сцену с редким тактом, давая лишь небольшое место физическим страданиям, элементу патологическому» («Новости дня», 1896, 10 октября). [↑](#endnote-ref-85)
85. «Московские ведомости», 11895, 10 декабря. [↑](#endnote-ref-86)
86. Там же. [↑](#endnote-ref-87)
87. «Русский листок», 1896, 19 декабря. [↑](#endnote-ref-88)
88. Собр. соч., т. 1, стр. 105. [↑](#endnote-ref-89)
89. Нике, Беседы старого театрала. — «Новости дня», 1888, 14 декабря.

Рецензент «Артиста» сравнивал исполнение К. С. Станиславского и М. Дальского, никому не отдавая предпочтения и считая, что оба заменили страсть, пафос скупости — скопидомством, снизили, опростили пушкинский образ; он указал, что барон Станиславского слишком стар — «это был старик беззубый, сохранивший только клыки, которые зловеще выглядывали изо рта», — что слишком медленно, излишне мелко-правдиво («замки сундука щелкали и звенели с такой отчетливостью, что не оставляли никакого сомнения в своей реальности») шла сцена в подвале. Он же отмечал, что «г‑н Станиславский многие места роли провел очень хорошо» («Скупой рыцарь». — «Артист», 1890, № 6, стр. 119 – 120). [↑](#endnote-ref-90)
90. Собр. соч., т. 1, стр. 103. [↑](#endnote-ref-91)
91. Там же, стр. 119. [↑](#endnote-ref-92)
92. Собр. соч., т. 5, стр. 107 – 108. [↑](#endnote-ref-93)
93. В октябре-декабре 1893 года в Туле шли «сборные» спектакли, в которых участвовали актеры Малого театра и любители Общества искусства и литературы. 10 декабря вместе с молодыми актерами Малого театра Станиславский и играл де Сантоса. [↑](#endnote-ref-94)
94. Собр. соч., т. 5, стр. 145 – 146. [↑](#endnote-ref-95)
95. Там же, стр. 146. Подробно описывает спектакль «Честь и месть» В. Блюм (сб. «О Станиславском», стр. 252 – 253). [↑](#endnote-ref-96)
96. Собр. соч., т. 7, стр. 117. [↑](#endnote-ref-97)
97. Н. А. Попов, Воспоминания. — Сб. «О Станиславском», стр. 209. [↑](#endnote-ref-98)
98. «Уриэль Акоста» в переводе П. Вейнберга. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского. Музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-99)
99. С. Д‑н., Московское общество искусства и литературы. — «Русский листок», 1895, 13 января. [↑](#endnote-ref-100)
100. Собр. соч., т. 1, стр. 145. [↑](#endnote-ref-101)
101. А. В. Амфитеатров. А. П. Ленский. — Сб. «Галерея сценических деятелей», кн. 2, изд. «Рампа и жизнь», 1914, стр. 40. [↑](#endnote-ref-102)
102. Н. Э. «Уриэль Акоста». — «Артист», 1895, № 45.

Эта статья Николая Эфроса — одна из подробнейших об «Акосте» — спектакле и о Станиславском — исполнителе заглавной роли. Чрезвычайно высоко оценивая постановочную сторону спектакля, критик наибольшие претензии предъявляет к Станиславскому, считая, что «его исполнение роли Акосты нельзя признать удовлетворительным», и обосновывает свое мнение: «Не говорим уже о некоторых особенностях его голоса и произношения, которые идут к русским бытовым ролям, но мало соответствуют роли характера героического, какою является, конечно, роль голландского мыслителя. Но и самый замысел, очертания, с какими является этот идеальный образ автора “Exemplar humanae vitae” в передаче {385} К. С. Станиславского, не верны, сильно отклоняются в сторону от намерений автора трагедии и совершенно без нужды сводят Акосту с того пьедестала, на котором мы его привыкли видеть… Прежде всего его Акоста — не философ, не мыслитель, для которого истина, идея — выше всего, а в созерцании ее — высшее наслаждение и счастье. А между тем в целом ряде мест трагедии он характеризуется именно таким… В этом-то контрасте мыслителя, познавшего высшую истину, и толпы, еще не доросшей до нее и преследующей ее носителя, — весь смысл трагедии…

Этот-то мыслитель и герой, созерцатель, гордый сознанием своей правоты, и пропал в передаче г. Станиславского. Напротив, перед вами был человек, который сам тяготится своим именем отщепенца, а не несет его с гордостью, который даже сомневается в правоте своего поведения, не мыслей, а именно поведения. Точно кто-то взвалил ему на плечи непосильное бремя и он волей-неволей должен его нести до конца.

Лучшие качества героя, таким образом, пропали, потускнел окружающий его ореол. Акоста вызывал жалость, но не восторг, не преклонение перед величием его души…

Таков почти весь второй акт, таков особенно замечательный монолог о палке, в котором глубина мысли дивно сочетается с красотою формы. Откуда в этом монологе слезы, как можно передавать его в тоне какого-то извинения? Да и там, где исполнитель давал место восторгу, энтузиазму, это был энтузиазм сентиментального юноши, это был, пожалуй, Дон Карлос, но не Уриэль Акоста. Лучше вышла у г‑на Станиславского сцена с матерью, которую он ведет достаточно искренно и вносит много сценического разнообразия. Хороша также, на наш взгляд, лучшая у исполнителя сцена с Бен-Акибой в четвертом акте. Тут удачно передано угнетенное состояние духа Акосты, какая-то апатия…

Акт покаяния г‑н Станиславский играет очень недурно, монотонным, погасшим голосом, слегка растягивая слова… В нем все замерло, застыло, он читает механически, одними губами, почт бессознательно. Такая передача этого момента пьесы наиболее верна психологически, и вместе очень эффектна в сценическом отношении. С силою проводит г‑н Станиславский заключительную сцену…» [↑](#endnote-ref-103)
103. В. П., Общество искусства и литературы. — «Артист», 1895, № 47.

Надо сказать, что в работе над ролью Станиславский освобождался от этой сентиментальности. После возобновления «Акосты» в 1896 году критики отмечали: «Теперь в Уриэле больше мужества, больше спокойствия» («Новости сезона», 1896, 28 ноября). [↑](#endnote-ref-104)
104. Критик, понимающий и принимающий замысел Станиславского, отдает ему предпочтение перед прославленнейшими исполнителями роли: «Г‑н Ленский в лице Уриэля Акосты изображал героя, борца за свои убеждения. Согласно такому главному замыслу роли, артист вел ее всю в героическом тоне… Г‑н Барнай на первый план выдвигал любовь к Юдифи, коллизия любви с убеждениями Акосты составляла общий фон исполнения, победа любви над силою убеждений Акосты была последним аккордом в высоко художественном исполнении знаменитого артиста… Г‑н Станиславский породил своим оригинальным, глубоко правдивым, осмысленным и, по моему мнению, совершенно верным толкованием Акосты оживленные толки и споры. Большинство было разочаровано тем, {386} что, при наличии средств у г‑на Станиславского изобразить Акосту героем, он вовсе не изображает его таковым.

Величайшая заслуга г‑на Станиславского как артиста и заключается в ею самобытном замысле характера Акосты, в оригинальности, но притом в правде жизни, очеловечении этого персонажа… Г‑н Станиславский совершенно верно понял, что Акоста вовсе не герой, убежденный вполне в своей мысли, нервный, любящий, полный возвышенного лиризма, постоянно мыслящий, ищущий правды жизни, сомневающийся, вечно жаждущий найти точку опоры, не фанатик убеждений, но неудовлетворенный существующим человек чувства и добросовестной мысли, верующий в мощь разума и алчущий непоколебимого утверждения своей веры или разумного четкого опровержения ее как заблуждения» (С. Д‑н, Московское общество искусства и литературы. — «Русский листок», 1895, 13 января). [↑](#endnote-ref-105)
105. Собр. соч., т. 1, стр. 149. [↑](#endnote-ref-106)
106. С. Д‑н, Московское общество искусства и литературы. — «Русский листок», 1895, 13 января. [↑](#endnote-ref-107)
107. Н. Эфрос. К. С. Станиславский, стр. 139. [↑](#endnote-ref-108)
108. Собр. соч., т. 7, стр. 113. [↑](#endnote-ref-109)
109. Там же, стр. 94. [↑](#endnote-ref-110)
110. Режиссерский экземпляр «Отелло» 1895/96 г. Музей МХАТ. Здесь и в дальнейшем ссылки на режиссерские экземпляры даются только при первом их цитировании. [↑](#endnote-ref-111)
111. Л. Жданов, «Отелло» на сцене Общества искусства и литературы. — «Театральные известия», 1896, 25 января. [↑](#endnote-ref-112)
112. «Художественные записи» К. С. Станиславского, кн. II, стр. 178. Музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-113)
113. Листки из автобиографии Сальвини. — «Артист», 1894, № 35. [↑](#endnote-ref-114)
114. Собр. соч., т. 1, стр. 163. [↑](#endnote-ref-115)
115. А. Кугель, Театральные портреты, П.‑М., 1923, стр. 111 – 112. [↑](#endnote-ref-116)
116. Ф., «Отелло». Общество искусства и литературы. — «Новости дня», 1896, 2 февраля. [↑](#endnote-ref-117)
117. Там же. [↑](#endnote-ref-118)
118. Л. Жданов, «Отелло». — «Театральные известия», 1896, 25 января. [↑](#endnote-ref-119)
119. Амикус, Общество искусства и литературы. «Отелло». — «Театрал», 1896, № 56.

Простоту, наивную ясность Отелло в этих сценах отмечают все рецензенты: «Я давно не испытывал такого эстетического наслаждения, какое г. Станиславский дает в начале четвертой картины в том месте, где он слушает наветы Яго, но еще не верит. Насколько я помню, кроме Станиславского, все исполнители роли Яго (явная описка критика. — *Е. П*.) сразу поднимают тон и с места в карьер играют “героев”. Г‑н Станиславский в этом месте престо человек. Он слушает Яго, но его душа, душа ребенка, еще покойна. Он обожает свою Дездемону и спокойно говорит и про ее наряды и про ее желание нравиться… точь‑в‑точь современный человек. Это великолепно… И вы видите, как ревность не сразу захватывает его душу, как страсть постепенно обуревает его организм» (В. Маров. Общество искусства и литературы. «Отелло». — «Русский листок», 1896, 21 января). [↑](#endnote-ref-120)
120. Б. Зингерман, Анализ режиссерского плана «Отелло» Станиславского — «Шекспировский сборник», М., ВТО, 1958. [↑](#endnote-ref-121)
121. {387} Письмо от 4 декабря 1896 г. Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского, № 11678. Барная восхищает режиссура спектакля, но он подчеркивает и соответствие актерского исполнения этой режиссуре: «Режиссура этого спектакля, исполнение Вами и Вашими товарищами главных ролей, жизненная правда, прозвучавшая в спектакле… все это вместе взятое создало из ряда вон выходящий спектакль». [↑](#endnote-ref-122)
122. Собр. соч., т. 1, стр. 153. [↑](#endnote-ref-123)
123. С. Глаголь. Проблески новых веяний в искусстве. — Джемс Линч (Л. Андреев) и Сергей Глаголь, Под впечатлением Художественного театра. «Шиповник». 1902, стр. 3 – 4. [↑](#endnote-ref-124)
124. «Художественно-общедоступный театр». — «Курьер», 1898, 22 октября.

Еще рецензия: «Прежде всего о Генрихе, которого изображал г. Станиславский. Генрих, как и все в этой сказке, отнюдь не реальная фигура. Его страдания, его болезнь, его выздоровление, его смерть — все в нем условно, он сказочный герой. Поэтому изображать клиническую картину его телесных страданий не имеет никакого основания, — это лишь утомляет внимание, здесь нужен только намек…

Зато там, где Генрих полный сил и вдохновения творит свое новое произведение, там, где он спорит против узкой морали Пастора, словом, где Генрих — борец, г‑н Станиславский безукоризнен». Автор этой статьи делает исполнителю интересное замечание. Ему кажется, что «действие сказки может происходить где-то в XVI веке; этому соответствовал и костюм исполнителя немецкого спектакля. А Станиславский одевает своего Генриха в современный костюм охотника» (И. Рудин, Театральная хроника. — «Русское слово», 1898, 9 февраля). [↑](#endnote-ref-125)
125. Н. Эфрос, К. С. Станиславский, стр. 66. [↑](#endnote-ref-126)
126. Вот как оценивал эту работу Станиславского молодой исполнитель роли принца Арагонского, В. Э. Мейерхольд, в письме 1898 года: «Репетиции идут прекрасно, и это исключительно благодаря Алексееву. Как он умеет заинтересовывать своими объяснениями… показывая и увлекаясь. Какое художественное чутье, какая фантазия… А как, спросишь ты, ведет себя на репетиции Дарский, этот гастролер, пробывший в провинции лет восемь… Не только подчиняется внешней дисциплине, а даже совсем переделывает заново ту роль (Шейлока), которую он так давно играет. Толкование роли Шейлока Алексеевым настолько далеко от рутины, настолько оригинально, что он не смеет даже протестовать, а покорно, хотя и не слепо (на это он слишком умен) переучивает роль, отделывается от условщины, от приподнятости. А если бы ты знала, как это трудно!.. Нет, Дарский заслуживает большого уважения. Алексеев будет эту роль играть, конечно, лучше Роль им отделана дивно» (приведено в книге Н. Д. Волкова «Мейерхольд», т. 1, М.‑Л., «Academia», 1929, стр. 190. Процитировано частично в примечаниях к 7‑му тому Собр. соч. К. С. Станиславского, стр. 665 – 666). [↑](#endnote-ref-127)
127. {388} С. Глаголь, Художественно-общедоступный театр. «Трактирщица». — «Курьер», 1898, 4 декабря.

Вот другие отзывы об исполнении: «Г‑н Станиславский выдвигает роль женоненавистника “кавалера” на первый план, заслоняя ею все другие фигуры, и играет ее безупречно, с чрезвычайной характерностью, яркостью и искренним комизмом, с массой прелестных “деталей”» (К., «Трактирщица». — «Новости дня», 1898, 3 декабря). «Роль кавалера исполнял г‑н Станиславский. По манере, по общему замыслу, по всей распланировке роли он дал яркий образчик того, как следует отделывать каждую деталь, отчеканивать каждую мелочь, раз артист не только играет лицо, но создает роль. Жаль, однако, что в пределах замысла были пробелы; главный — неподвижность комизма, вылившегося целиком в первом акте, без запаса для остальных» (Ар., «Трактирщица». — «Русское слово», 1898, 3 декабря).

В режиссерском экземпляре спектакля 1898 г. Станиславский разрабатывает уже мотив внешней грубости и скрываемой наивности Рипафратты, который он сделал основой и второго своего исполнения этой роли в 1914 г.

В 1898 г. исполнитель видит своего кавалера входящим в трактир в шляпе, плаще, с палкой и деловыми бумагами в руках, — слуга подхватывает плащ, перчатки, шляпу, которые сбрасывает кавалер. Рипафратта удивляется глупости поклонников трактирщицы, хохочет над ними, презрительно фыркает, он пьет с шиком и швыряет стакан, который разбивается; он презрительно лорнирует Мирандолину и демонстративно от нее отворачивается, говорит с трактирщицей грубо, громко, свысока: «Кавалер — дворянин», — подчеркивает Станиславский.

Рипафратта занят делом — пишет письмо и пьет кофе; он снова разговаривает с Мирандолиной грубо и поворачивается к ней спиной, продолжая писать, почесывая в затылке пером. Впрочем, когда Мирандолина выставляет кокетливо ножку, он косится на нее, лорнирует, но, опомнившись, бросает лорнет.

Когда хитрая хозяйка говорит, что хочет пожать ему руку, — он облизывает и вытирает палец, запачканный чернилами, неуверенно подает руку женщине, затем тихо вынимает руку и незаметно для Мирандолины вытирает ее.

Он пытается вернуться к письму и сурово оборвать хозяйку: «Если у вас есть дело…» Но тут же снова самодовольно обращается к ней. В конце акта улыбающийся кавалер, вынув зеркальце, смотрится в него, расчесывая усы. В общем, уже в первом акте Рипафратта полонен Мирандолиной, «готов».

Во втором акте исполнитель развивает этот образ влюбленного простофили: «У кавалера — очень глупое, восторженное лицо — шапка надета набочок (фривольно). В петлице — цветок. Руки за спиной, походка с некоторой припрыжкой. Играет ловко палкой, что-то напевает веселенькое». И снова расчесывает усы и — гурман — нюхает, пробует, смакует еду.

Правда, здесь он иногда срывается с фривольного тона на привычную грубость, но при виде прекрасно одетой Мирандолины он поправляет усы, сам принимает у нее блюдо, сводит ее с лестницы, смотрит «масляными глазками», берет ее за подбородок, угощает. Иногда, спохватившись, он фыркает, но все реже, и наконец бежит за стулом для дамы, забыв о том, что на него смотрит слуга, а спохватившись, изгоняет слугу пинком и вдогонку ему {389} швыряет салфетку (режиссерский экземпляр 1898 г., Музей МХАТ). [↑](#endnote-ref-128)
128. М. Строева, Чехов и Художественный театр. М., «Искусство», 1955, стр. 15. [↑](#endnote-ref-129)
129. А. П. Чехов, Полное собрание сочинений в 20‑ти томах, т. 18, 1949, М., Гослитиздат, стр. 145. [↑](#endnote-ref-130)
130. Л. Гуревич, К. С. Станиславский. — Сб. «Мастера МХАТ», М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-131)
131. Собр. соч., т. 7, стр. 141. [↑](#endnote-ref-132)
132. Там же, стр. 145. [↑](#endnote-ref-133)
133. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, М., «Искусство», 1954, стр. 135. [↑](#endnote-ref-134)
134. «У меня [на]вертывался какой-то тон, [ориг]инальный как будто бы… ожиревшего, провинциального, постаревшего Дон-Жуана, [го]ворящего тенором и когда-то местного любимца-певца, но этот господин уже потерял свою элегантность, за исключением Треплева и Нины — относится ко всем легко, с некоторым сарказмом… Теперь ухожу от этого тона и ищу новый… Что-то будет, боюсь!..» (Собр. соч., т. 7, стр. 147). [↑](#endnote-ref-135)
135. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 141. [↑](#endnote-ref-136)
136. «Чайка» в постановке МХТ. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. Редакция и вступительная статья С. Балухатого, Л.‑М., «Искусство», 1938. [↑](#endnote-ref-137)
137. Собр. соч., т. 1, стр. 228. [↑](#endnote-ref-138)
138. «А. П. Чехов в Художественном театре. Воспоминания». Собр. соч., т. 5, стр. 336.

Дальше Станиславский развивает в этих воспоминаниях свое, новое понимание Тригорина: «В самом деле, почему я играл Тригорина хорошеньким франтом в белых панталонах и таких же туфлях “bain de mer”? Неужели потому, что в него влюбляются? Разве этот костюм типичен для русского литератора? Дело, конечно, не в клетчатых брюках, драных башмаках и сигаре. Нина Заречная, начитавшаяся милых, но пустеньких небольших рассказов Тригорина, влюбляется не в него, а в свою девическую грезу. В этом и трагедия подстреленной чайки. В этом насмешка и грубость жизни. Первая любовь провинциальной девочки не замечает ни клетчатых панталон, ни драной обуви, ни вонючей сигары. Это уродство жизни узнается слишком поздно…» (стр. 336 – 337). [↑](#endnote-ref-139)
139. Вл. Поссе, Московский Художественный театр. — «Жизнь», 1901, кн. 4.

Об этом же пишут другие критики: «Самая его блудливость выходит какой-то неожиданною, не вытекает из общего впечатления» (С. Глаголь, «Чайка». — «Курьер», 1898, 19 декабря). «У г‑на Станиславского много прекрасных штрихов, несомненной искренности. Но его увлекает “слабая воля” Тригорина, и он доводит ее в своем изображении до размеров болезненных. Это уже не просто слабая воля, которой все мы грешны, а что-то патологическое. Исполнитель хотел больше яркости изображения, но добился тут умаления интереса к своему Тригорину, сделав фигуру типичную — исключительной» («Новости дня», 1899, 1 января). [↑](#endnote-ref-140)
140. Н. Эфрос, К. С. Станиславский, стр. 82. [↑](#endnote-ref-141)
141. Рецензент не одобряет «своеобразности» исполнения Станиславского. Описывая первую встречу Левборга и Эдды, он отчитывает Станиславского за «громадную паузу», которую тот выдерживает после слов: «Смею ли я протянуть вам руку?» «Такая пауза {390} даже и в жизни показалась бы всем окружающим столбняком. Проделай кто-нибудь не на сцене такую штуку, его бы стали тормошить и справляться, не случилось ли с ним чего» (И. Рудин, Художественно-общедоступный театр. — «Русский листок», 1899, 20 февраля).

Другие критики также неодобрительно говорят о «своеобразии» исполнения пьесы Ибсена в молодом театре: «Прекрасная в чтении “Эдда Габлер” не производит такого впечатления на сцене. Впрочем, в этом много виноваты и сами артисты, которые слишком своеобразно исполняли главных действующих лиц, как, например, г‑н Станиславский (Левборг) и г‑жа Андреева (Эдда Габлер)». («Московский Художественный театр». — «Русское слово», 1899, 20 февраля. Без подписи). [↑](#endnote-ref-142)
142. Л. Гуревич, К. С. Станиславский. — «Мастера МХАТ», стр. 45. [↑](#endnote-ref-143)
143. Н. Эфрос, К. С. Станиславский, стр. 88 – 89.

В рецензии, опубликованной на другой день после премьеры, Николай Эфрос, отмечая «блестящую постановку» спектакля, выделяет прежде всего исполнение роли Левборга: «Наибольший успех имел 3‑й акт, где великолепная, передаваемая с большой силой у г‑на Станиславского — Левборга сцена. Вообще г‑н Станиславский наиболее удачный среди исполнителей и заслужил шумные рукоплескания». Статья эта, не подписанная Н. Эфросом («Эдда Габлер». — «Новости дня», 1899, 20 февраля), несомненно принадлежит ему, потому что он был постоянным рецензентом «Новостей дня» и потому, что он один из московских критиков так высоко оценил исполнение Станиславского. Оценка эта вполне совпадает с приведенными выше строками его позднейшей монографии «Станиславский». [↑](#endnote-ref-144)
144. Собр. соч., т. 1, стр. 230. [↑](#endnote-ref-145)
145. В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 141. [↑](#endnote-ref-146)
146. Растерянность, пассивность окружающих подчеркнуты в режиссерском экземпляре Станиславского (Музей МХАТ). А в самом царе режиссер и исполнитель акцентирует черты деспота, «татарщину» в обращении с людьми. Все перед ним унижены и покорны: гонец от Курбского целует царю ноги, ведет себя «как к смерти приговоренный», а царь, подняв письмо острием посоха и прочитав, медленно, с наслаждением рвет его. Во втором акте Годунов смиренно снимает с царя сапоги, а тот толкает его ногой, таскает за волосы, за бороду. Прося прощения у «смущенных» бояр, юродствуя: «Я каяться и унижаться властен» — царь вцепляется в бороду Шуйскому.

Все время Станиславский подчеркивает, что вокруг царя, доживающего последние дни, идет реальная, простая жизнь, которая не прекратится и со смертью его. В третьем акте, в сцене у царицы, режиссер подчеркивает суматоху девушек и мамок, которые бросают вышиванье при появлении царя, вытирают стол, уносят шитье, а когда две девушки берут царя под локти, он рассматривает девушек — хорошенькие ли они. Царица истово подает ему чару, а он, как всегда, груб с царицей, замахивается жезлом на Захарьина.

Рецензии единодушно подтверждают, что в спектакле Станиславский следовал трактовке режиссерского экземпляра. Большинство рецензентов не принимает этой трактовки: «Энергия артиста {391} направлена на создание целою ряда внешних эффектов, иллюстрирующих, но никак не создающих образ грозного царя» («Курьер», 1899, 1 октября). Другой рецензент отмечает, что Грозный Станиславского капризно-раздражен «на манер старых помещиков» («Русские ведомости», 1899, 2 октября).

Критик «Новостей дня» Н. Эфрос не соглашается с трактовкой Станиславского, для которого Грозный «только выживший из ума старик, заживо разлагающийся труп. Артист хочет, чтобы его Грозный был только отвратителен. Неверный, односторонний замысел артиста, отнимающий половину интереса у сложного образа, парализовал тут вкус и чувство режиссера» («Новости дня», 1899, 3 октября).

Известнейший критик С. Васильев-Флеров, оставивший множество статей, высоко оценивающих творчество Станиславского времен Общества искусства и литературы и Художественного театра, на этот раз целиком не принимает исполнения. Говоря о том, что Станиславский подчеркивает болезненность, дряхлость Грозного, критик заявляет: «Грозный не может удаться г‑ну Станиславскому… Он — трагик лишь по необходимости, по росту и баритонному голосу. На самом деле г‑н Станиславский все, что хотите, кроме (подчеркнуто автором) трагика. Не может быть трагическим актером человек с улыбающимися глазами. Он был прекрасный Мальволио в “Двенадцатой ночи”, отлично играл жанровую роль в “Трактирщице”, художественно смягчил роль князя в “Самоуправцах” Писемского… Но он не Грозный… Для меня идеалом Грозного в трагедии графа А. Толстого остался покойный С. В. Шумский, который по росту был на голову ниже окружающих, но на две головы стоял выше их умом и духом» (С. Васильев, «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. — «Московские ведомости», 1899, 4 октября).

В то же время все критики отмечают великолепное решение массовых сцен спектакля, проникновение театра в сущность эпохи Грозного, на сцене «оживают страницы последней поры царствования Грозного царя не в одних лишь живописных мелочах ее внешнего быта, не в археологических подробностях обстановки, утвари, костюмов, но во внутреннем ее содержании, в господствовавших настроениях и колорите» («Новости дня», 1899, 3 октября). [↑](#endnote-ref-147)
147. Ф., [Н. Эфрос], «Смерть Иоанна Грозного». — «Новости дня», 1899, 4 октября. [↑](#endnote-ref-148)
148. Н. Эфрос, К. С. Станиславский, стр. 82. [↑](#endnote-ref-149)
149. Подчеркивая ансамбль спектакля, критики даже в этом ансамбле выделяли исполнителя роли Астрова: «Г‑н Станиславский в роли Астрова и г‑жа Лилина в роли Сони ближе всего подошли к замыслам автора. Исполнение их дышало той неподдельной правдой, которая так подкупающе действует на зрителей и которая так необходима для изображения правдивых типов Чехова» (Л. Гуревич, «Дядя Ваня». — «Курьер», 1899. 29 октября). Или: «Превосходно ведут свои роли г‑жа Книппер и г‑н Станиславский. Видеть их в этих ролях есть прямое удовольствие» (С. Васильев. «Дядя Ваня». — «Московские ведомости». 1899. 1 ноября). «Реализм полный и полная сценическая иллюзия. Лицо актера живет, но в то же время нет ни малейшей театральности и утрировки мимики, нет ни одного фальшивого жеста» (С. Смоленский, «Дядя Ваня». — «Биржевые ведомости». 1901, 21 марта). «Игра его натуралистична, но не груба. Отделка деталей превосходная. Как {392} естественно, художественно изображает он все переходы настроения…» (О. Л., Панаевский театр. — «Петербургские ведомости», 1901, 21 марта).

Даже в более чем сдержанном отзыве А. Р. Кугеля говорится: «Актеры Художественного театра в общем еще мало определившиеся. За исключением г‑на Станиславского, не только умно, но и прямо очень талантливо игравшего Астрова, да, пожалуй, г‑жи Лилиной… Прочие исполнители показались мне среднего достоинства» («Театр и искусство», 1900, № 8).

А Юрий Беляев со свойственной ему развязностью констатирует: «В труппе нет ни одного талантливого актера, кроме г. Станиславского… Все — живые манекены. “Как это правдиво!” — говорит она (публика). Увы! Правдивым на мой взгляд может быть на сцене только г. Станиславский, потому что он талант, потому что он действительно живет на сцене. Я наблюдал за ним вчера, когда он играл д‑ра Астрова. Совершенно живое лицо, тогда как другие только копии с живых людей» («Новое время», 1901, 21 февраля).

К критикам присоединяются зрители. Характерно одно из зрительских писем, отправленное 13 марта 1900 г. из г. Ливны Т. И. Сорокиным. Он просит Станиславского прислать фотографию Астрова и говорит об огромном впечатлении, произведенном на него «Чайкой» и особенно «Дядей Ваней»: «Я не могу изобразить на бумаге, что я почувствовал, когда увидел только один Ваш грим! Боже мой, какое же это тонкое понимание!» (Музей МХАТ, № 3239). [↑](#endnote-ref-150)
150. К. С. Станиславский, Режиссерский экземпляр «Дяди Вани». Музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-151)
151. Деталь эта шокировала не только критику, склонявшую «комаров», но и Немировича-Данченко, уводившего Станиславского от этой, раздражавшей его детали: «Я не хочу платка на голове от комаров, я не в силах полюбить эту мелочь. Я убежденно говорю, что это не может понравиться Чехову, вкус и творчество которого хорошо знаю. Я убежденно говорю, что эта подробность не рекомендует никакого нового направления. Бьюсь об заклад, что ее отнесут к числу тех “излишеств”, которые раздражают, не принося никакой пользы ни делу, ни направлению, ни задачам Вашим… Словом, я не могу найти за эту заметную подробность ни одного сколько-нибудь серьезного довода. И именно потому, что за ней нет довода, я не вижу, почему бы Вам не подарить ее мне, когда я так об этом прошу» (Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 176 – 177). Станиславский не «подарил» своих комаров. Но в общем его исполнение высоко оценивалось Немировичем-Данченко. Чехову он писал: «Первым номером шел Алексеев, по верности и легкости тона. Он забивал всех простотой и отчетливостью. Надо тебе заметить, что я с ним проходил Астрова, как с юным актером. Он решил отдаться мне в этой роли и послушно принимал все указания» (там же, стр. 179 – 180). И через пять дней снова Чехову: «Первым номером, на голову дальше всех, пришел Алексеев, превосходно играющий Астрова (в этом — моя гордость, т. к. он проходил роль со мной буквально как ученик школы)» (там же, стр. 181). Критика также отмечала полную свободу и органичность Станиславского в образе: «Г‑н Станиславский случайно уронил мундштук. Он сейчас этим и воспользовался; поднял, постучал о скамейку, продул, чтобы очистить от песку, который {393} должен быть на земле, посмотрел на свет. Такой актер заставляет публику верить, что он в самом деле живет на сцене» (Ю. Беляев, «Дядя Ваня». — «Новое время», 1901, 21 февраля). [↑](#endnote-ref-152)
152. Л. Гуревич, К. С. Станиславский. — Сб. «Мастера МХАТ», стр. 8. [↑](#endnote-ref-153)
153. Н. Эфрос, К. С. Станиславский, стр. 83. [↑](#endnote-ref-154)
154. Б. Алперс, Годы артистических странствий Станиславского. — «Театр», 1963, № 5, стр. 111. [↑](#endnote-ref-155)
155. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 322. [↑](#endnote-ref-156)
156. А. П. Чехов, Ионыч. — Собр. соч. в 20‑ти томах, т. 9, стр. 302 – 303. [↑](#endnote-ref-157)
157. Джемс Линч (Л. Андреев) и Сергей Глаголь, Под впечатлением Художественного театра, стр. 44 – 46.

Л. Андреев наиболее ярко описал Станиславского — Штокмана. Но все рецензии единодушно поддерживают это описание. Даже информация «Русских ведомостей» о премьере отмечает, что «вчерашний спектакль в Художественно-общедоступном театре был сплошным триумфом г‑на Станиславского как исполнителя заглавной роли в пьесе Ибсена “Доктор Штокман” и как режиссера… Помимо общей постановки, которую можно назвать безукоризненной, исполнение отдельных ролей также не оставляло желать ничего лучшего. В особенности это следует сказать об игре г‑на Станиславского, который представил в докторе Штокмане не только орудие для выражения идеи Ибсена, но и вполне жизненный, цельный характер» («Русские ведомости», 1900, 21 октября).

«Московский листок» 25 октября помещает информацию о том, что «героем спектакля был, понятно, К. С. Станиславский, исполнитель заглавной роли. Он создал бесподобную фигуру и воплотил свое создание необыкновенно художественно». На следующий день, 26 октября, та же газета помещает рецензию за подписью Н. Р‑н, где говорится, что «День первого представления драмы Ибсена должен быть признан историческим днем в жизни русского театра… театр перестал быть театром…».

Еще статья: «Мы думаем, что постановка “Доктора Штокмана” может называться образцом режиссерского искусства по своей простоте, отсутствию эффектов, умению сохранить идейный характер пьесы, придав в то же время последней живость и интерес действия. Станиславский придал этому лицу не те черты, которые находит в докторе Штокмане один из наиболее восторженных критиков Ибсена — Эрар; он видит в Штокмане нечто вроде грубоватого южанина, несдержанного и вспыльчивого. Г‑н Станиславский изобразил его рассеянным, очень близоруким, увлеченным своими идеями до забвения всего окружающего. Он очень мягок и добр, и даже свои оскорбительные слова говорит толпе таким тоном, который показывает отсутствие природной грубости» (И., «Доктор Штокман». Художественно-общедоступный театр. — «Русские ведомости», 1900, 26 октября). [↑](#endnote-ref-158)
158. М. Ф. Андреева свидетельствует, что жест этот перешел к Штокману от Горького. Станиславский «искал своего Штокмана во всех, в том числе и в Алексее Максимовиче Горьком. Он даже позаимствовал у Алексея Максимовича его манеру в споре резко рассекать воздух рукой сверху вниз, причем большой палец далеко отставлен, а четыре крепко сжаты по два вместе, будто раскрытые ножницы. Константин Сергеевич сам говорил мне об этом и считал, {394} что этот жест и манера спорить много помогли ему в понимании образа Штокмана» (сб. «О Станиславском», стр. 234). [↑](#endnote-ref-159)
159. Т. Шах-Азизова, Ибсен, Чехов, МХТ. — Сб. «Вопросы театра», М., ВТО, 1965, стр. 238. [↑](#endnote-ref-160)
160. Собр. соч., т. 1, стр. 247. [↑](#endnote-ref-161)
161. Режиссерский экземпляр «Доктора Штокмана» хранится в Музее МХАТ.

Надо сказать, что исследователь жизни МХТ этого периода, И. Базилевская-Соловьева, анализируя спектакль в своей превосходной работе «“Доктор Штокман” на сцене МХТ» (напечатанной в «Ежегоднике МХТ» за 1951/52 г.), использовала материалы режиссерского экземпляра, все время проверяя, корректируя их другими объективными материалами. К этой работе мы отсылаем каждого, кого интересует реконструкция всего спектакля МХТ, всех его актерских работ, общего режиссерского замысла и работы художника. [↑](#endnote-ref-162)
162. Н. Р‑н. Доктор Штокман. — «Русские ведомости», 1900, 26 октября.

Интересна реакция зрительного зала 1901 г. на сцену продажных газетчиков и Штокмана: «к доктору Штокману являются редактор местной газеты Гауштад и издатель ее Аслаксен — продажные души, всегда готовые держать нос по ветру. Они предлагают доктору Штокману вступить с ними в гнуснейшую сделку. Он в негодовании бросается на них с зонтиком и выгоняет вон.

Рукоплескания, смех и неожиданные крики:

— Суворин, Суворин!

Суворин, издатель “Нового времени”, был в театре, и публика это знала. Сначала он не понял, удивленно в своей ложе поднял голову — и вдруг страшно побледнел. Публика продолжала иронически рукоплескать и кричать:

— Суворин! Суворин!

Он поспешил исчезнуть из театра» (В. Вересаев, Собр. соч., т. 4, стр. 322). [↑](#endnote-ref-163)
163. Г. В. Плеханов, Генрик Ибсен. — Сб. «Искусство и литература». М., Гослитиздат. 1948. стр. 782. [↑](#endnote-ref-164)
164. Письмо Ф. Энгельса П. Эрнсту от 5 июня 1890 г., К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2‑е, т. 37, стр. 352 – 353. [↑](#endnote-ref-165)
165. И. И. Иванов. Горе героям! — «Русская мысль», 1900, № 12.

Мнение И. И. Иванова разделял и А. Р. Кугель. Высоко ценивший талант Станиславского-актера, он писал, что этот «талантливый и очень чуткий актер» создает интересный, но не отвечающий автору образ Штокмана (см. «Петербургская газета», 1901, 24 февраля). Д. Философов также доказывал, что, при всей значительности исполнения К. С. Станиславского, «Ибсен здесь ни при чем» («Мир искусства», 1901, № 2). [↑](#endnote-ref-166)
166. С радостью отмечал огромный успех «героя» Штокмана молодой писатель М. Горький: «Вчера в Художественном с треском и громом прошел “Штокман”. Что было — после 4‑го акта! “Жизнь” поднесла огромный венок с красной лентой, оваций — без счета, всей массой публики. Удивительно грандиозное зрелище!» И в том же письме, дальше: «Говорят, что в Харькове девятнадцатого была огромная уличная демонстрация, войско стреляло, двое убитых»…

{395} Через три дня Горький снова пишет: «Завтра в дом Суворина будут бросать чернильницами. Художественный театр — пресса травит, особенно Суворин, “сам” владелец театра, а Союз писателей и публика устраивают театру обед у Контана в воскресенье.

В “Штокмане” — страшный успех. Второе представление прошло с треском, как говорит Поссе» (Письма Е. П. Пешковой от 24 февраля и 27 февраля 1901 г. — А. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, М., Гослитиздат, 1949 – 1956, т. 28, стр. 154 – 155). [↑](#endnote-ref-167)
167. Это выражалось даже в стихах довольно популярного поэта 900‑х гг. Lolo (Мунштейна):

«Я видел “Штокмана”… Впервые

За много лет, передо мной

Лились живительной волной

Живых людей слова живые…

Я видел “Штокмана”, и что-то

Давно родное чуял в нем…

Душа, согретая огнем

Любви и правды… Грусти нота…

Да, я узнал в нем Дон-Кихота,

Героя наших прежних дум,

Врага рутины и болота…»

(«Новости дня», 1900, о ноября). [↑](#endnote-ref-168)
168. Собр. соч., т. 1, стр. 250. [↑](#endnote-ref-169)
169. Между ролью Штокмана и Вершинина Станиславский сыграл одну эпизодическую роль: в сотом представлении «Царя Федора Иоанновича», 26 января 1901 г., он вышел на сцену Гусляром в «сцене на Яузе». [↑](#endnote-ref-170)
170. Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского. [↑](#endnote-ref-171)
171. Вл. Азов, Московский Художественный театр. «Три сестры». — «Речь», 1907, 29 апреля.

Даже Юрий Беляев, давний недоброжелатель Художественного театра, противопоставлявший ему искусство императорских театров, главным образом Александринского, писал о доме трех сестер как о реальном старом доме, в котором ему пришлось побывать.

«Я был в старом доме незатейливой прямолинейной постройки, с оригинальным и несколько фантастическим расположением комнат, с множеством уютных уголков и боковуш, с мебелью, крытой дешевенькой материей и какими-то особенно выпуклыми и неудобными спинками, с часами-кукушкой, с оттоманкой, на которой постоянно валяется кто-нибудь, — словом, я был в самом обыкновенном обывательском доме, которых немало встретишь в нашей провинции» («Художественный театр. “Три сестры”». — «Новое время». 1901. 3 марта).

Ту же иллюзию, «эффект присутствия» в доме Прозоровых испытывали зрители. Офицер А. Краснов пишет Станиславскому после виденного спектакля: «Я профан в оценке театрального искусства, но на человека среднего уровня, как. например, на заурядного офицера, — Ваша игра производит впечатление полного удовлетворения. В каждом из исполнителей я узнавал кого-либо из бывших товарищей-сослуживцев по полку. Изображаемая Вами жизнь офицерского кружка в провинции настолько близко подходит к истине, что иллюзия получается полная и начинаешь себя чувствовать в зрительном зале почти что исполнителем, заодно с артистами, — {396} ведь все эти офицеры тебе знакомы» (письмо от 2 марта 1901 г., Музей МХАТ).

Все рецензенты спектакля выделяют в нем прежде всего исполнение Станиславского.

«Г‑н Станиславский в роли подполковника Вершинина дал такой яркий и обаятельный образ, который врезывается в память зрителя» (Old Vik, «Три сестры». — «Россия», 1901, 3 марта) — это из рецензий, появившихся сразу после спектакля.

«Об исполнении г‑на Станиславского я уже не говорю. Он hors conkurs (вне конкурса)! Выступив в небольшой по объему роли Вершинина, он сумел создать такой обаятельный выпуклый образ, который надолго запечатлеется в памяти» (Импрессионист, Московские гастролеры. — «Новости и Биржевая газета», 1901, 2 марта).

А это из статей о петербургских гастролях МХТ в 1907 г., когда спектакль идет уже шесть лет: «Артист неотделимо слился с Вершининым, перевоплощается в него. И столько в создаваемом им образе мягкого, человечески тонкого и волнующе правдивого, что его Вершинин больше дает для понимания и “чувствования” Чехова, чем могли бы это сделать целые тома критики» (Авель, Театр и музыка — «Речь», 1907, 30 апреля).

«Милый, светлый, какой-то “уютный” приходил Вершинин Станиславского в солнечные комнаты сестер Прозоровых; лучилось ласкою все его лицо, нежно и застенчиво улыбались глаза. Было в этом большом артиллерийском подполковнике с рано поседевшею головою что-то наивное, детское и что-то по-особому чистое» — это из книги Н. Эфроса «Московский Художественный театр», М.‑П., Госиздат, 1924, стр. 247.

Пожалуй, только один рецензент, Я. Фейгин, указал, что Станиславский недостаточно раскрывает внутренний мир Вершинина: «Г‑н Станиславский чрезвычайно стильный артиллерийский подполковник, носит мундир поразительно… Но Вершинин — не только подполковник, но и угнетенный семейной жизнью и вечными мечтами о цели жизни человек. Этого Вершинина за блестящим мундиром мы видим лишь урывками» (Я. Ф‑н, Художественный театр. «Три сестры». — «Курьер», 1901, 3 февраля). Возможно, отзыв Фейгина объясняется тем, что он писал статью после одного из первых еще «неустоявшихся» спектаклей новой пьесы Чехова. [↑](#endnote-ref-172)
172. «Нива», 1901, № 14. Этот рисунок художника кажется жанровой зарисовкой реального визита: настолько правдивы все детали обстановки, естественно-непринужденны позы людей (хотя сравнение рисунка и фотографий говорит о точности художника). [↑](#endnote-ref-173)
173. А. П. Чехов и О. Л. Книппер, Переписка, т. 1, М., «Academia», 1934. стр. 287. [↑](#endnote-ref-174)
174. Собр. соч., т. 1, стр. 236. [↑](#endnote-ref-175)
175. О. Л. Книппер-Чехова, Воспоминания. — Сб. «О Станиславском», стр. 266 – 267. [↑](#endnote-ref-176)
176. Н. Б., Нечто о Московском Художественном театре. — «Север», 1901, 11 марта. [↑](#endnote-ref-177)
177. А. Мацкин, Пять чеховских ролей. — Сб. «Театральные страницы», М., «Искусство», 1969, стр. 231 – 232. [↑](#endnote-ref-178)
178. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 28, стр. 113. [↑](#endnote-ref-179)
179. «Микаэль Крамер». Роль К. С. Станиславского. Музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-180)
180. {397} Н. Эфрос, К. С. Станиславский, стр. 100 – 102. [↑](#endnote-ref-181)
181. С. Яблоновский, О театре, М., 1909, стр. 91. [↑](#endnote-ref-182)
182. Н. Р—н., В мечтах. — «Московский листок». 1902, 5 января. [↑](#endnote-ref-183)
183. А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 20‑ти томах, т. 19, стр. 214. В тоже время Чехов пишет О. Л. Книппер: «Это роль главная, героическая, она совсем по таланту Станиславского» (там же. стр. 215). Интересно здесь самое определение Чеховым возможностей Станиславского как «героического» актера. [↑](#endnote-ref-184)
184. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 28, стр. 221. [↑](#endnote-ref-185)
185. Собр. соч., т. 7, стр. 224. [↑](#endnote-ref-186)
186. Там же. [↑](#endnote-ref-187)
187. «Власть тьмы». — «Новости дня», 1902, 7 ноября. [↑](#endnote-ref-188)
188. Митрич «разделся, ковыряет мозоли, перевязывает больной палец грязной тряпицей», «едят щи, утираются общим полотенцем, чавкают» — вот типичные ремарки режиссерского экземпляра Станиславского (Музей МХАТ); этот режиссерский экземпляр в целом подробно проанализирован в статье И. Н. Базилевской-Соловьевой (см. сборник «К. С. Станиславский», стр. 492). [↑](#endnote-ref-189)
189. «Г‑н Станиславский сидел на печи и скучно-скучно докладывал, точно сам не знал, как быть с этими словами. Только иногда в глазах из-под низко нависших растрепанных бровей загорался огонек хорошего добродушного юмора» («Новости дня», 1902, 7 октября). «Слабее едва ли не всех был г‑н Станиславский — Митрич. Все у него было: и шишка на лбу, и гумозные крылья носа, и удивительные усы, и великолепные заплаты. А все ни к чему… душа надобна. А души-то и не было. Все было мертво, деревянно, неинтересно» (С. Яблоновский, «Власть тьмы». — «Русское слово», 1902, 7 ноября).

Единодушно не приняли роль и в самом театре. В. Веригина вспоминала работу над «Властью тьмы»: «Чего он только не наклеил на свое лицо: какие-то бородавки, щетину на щеках, усы, закрывавшие рот. Мария Александровна Самарова, близкий товарищ Станиславского по сцене, сказала с грустной усмешкой: “Константин наш облепился шишками, кашляет, хрипит… ничего не выходит”» (сб. «О Станиславском», стр. 347). [↑](#endnote-ref-190)
190. Е. Карпов, Две последние встречи с Ант. Павл. Чеховым. — «Ежегодник императорских театров», 1909, вып. V, стр. 2. [↑](#endnote-ref-191)
191. Н. Е. Эфрос в монографии о спектакле, изданной в 1923 г., через двадцать лет после премьеры МХТ, не отрешился от первоначального своего впечатления «неслиянности» Станиславского с горьковским образом, причем ответственность за это он возложил целиком на автора: «Сатин написан ярко, с большим богатством колорита и экспрессии, с широким размахом. Но если есть в какой фигуре пьесы сочиненность, если где замысел автора не вполне воплотился в его создании, то именно в Сатине. Есть в нем некоторая сбивчивость.

Во всяком случае, исполнителю роли эта фигура показалась именно такою, и не очень жизненною, и не очень вразумительною. По-настоящему вложить свою душу в этот образ Станиславский не мог. Сам Константин Сергеевич откровенно признавался мне, что мало чувствовал и чувствует эту роль, даже плохо ее понимает, во всяком случае — не тянется к ней душою. А Станиславский умеет по-настоящему творить только тогда, когда образ поэта входит, {398} так сказать, во все его существо, когда достижимо полное вживание, когда может быть достигнута полнота созвучия. Этого тут не было… Исполнитель больше налегал на живописность фигуры, думая этим спасти исполнение. И в этом отношении был великолепен. Так ярко живет в памяти его Сатин, но Сатин, так сказать, внешний, только картинный.

Конечно, были и счастливые частности исполнения. Нашли хорошее выражение и некоторые внутренние черты образа — дерзость насмешки и отрицания, еще не совсем остывшая, но не находящая выхода бурность натуры, прирожденная гордость. Станиславский не был бы большим актером, если бы не умел передать все это. Но это лежало как-то разрозненным, не спаивалось в целое. И все было несколько остуженное, веяло холодком. Таким я воспринял исполнение на первом спектакле, таким оно мне казалось и в те последующие спектакли, которые приходилось мне видеть» (Н. Эфрос, «На дне». Пьеса Максима Горького в постановке Художественного театра, М., ГИЗ, 1923, стр. 98 – 100). [↑](#endnote-ref-192)
192. А. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 28, стр. 277. [↑](#endnote-ref-193)
193. Н. Э., Из Москвы. — «Театр и искусство», 1903, № 1. [↑](#endnote-ref-194)
194. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского, хранится в Музее МХАТ. Он опубликован и прокомментирован Ю. Юзовским в «Ежегоднике МХТ» за 1945 г. (т. 1). [↑](#endnote-ref-195)
195. Музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-196)
196. Собр. соч., т. 1, стр. 256. [↑](#endnote-ref-197)
197. «Речь Сатина о человеке-правде бледна. Однако — кроме Сатина — ее некому сказать, и лучше, ярче сказать — он не может. Уже и так эта речь чуждо звучит его языку. Но — ни черта не поделаешь!» (А. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 28, стр. 265). [↑](#endnote-ref-198)
198. Ю. Юзовский, Советские актеры в горьковских ролях, М., ВТО, 1964, стр. 7 – 10. [↑](#endnote-ref-199)
199. Собр. соч., т. 1, стр. 255. [↑](#endnote-ref-200)
200. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 232. [↑](#endnote-ref-201)
201. Собр. соч., т. 7, стр. 252. [↑](#endnote-ref-202)
202. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 230.

Режиссер предлагает актеру «выработать беглую речь, не испещренную паузами, беглую и легкую». Немирович-Данченко все время настаивает на «бодрой легкости», на том, чтобы не разъяснять публике жестами, мимикой то, что она поняла: «В этой бодрой легкости вся прелесть тона пьесы. И если мне будут говорить, что это — постановка Малого театра, я уверенно скажу, что это вранье. Напротив, играть трагедию (а “На дне” — трагедия) в таком тоне — явление на сцене совершенно новое. Надо играть ее, как первый акт “Трех сестер”, но чтобы ни одна трагическая подробность не проскользнула…»

Режиссер отмечает, что Станиславскому удается монолог о Человеке, потому что он произносит этот монолог «сильно, но легко…». И дальше, подробно и тактично, Немирович-Данченко перечисляет то, что должен и чего не должен делать Станиславский на сцене; это интересно и как новые и точные задачи по роли Сатина и как нащупывание штампов самого Станиславского-актера, которые ему для себя надо преодолевать.

{399} «Вот, стало быть, что надо делать Вам:

1) не навязывать свою роль и себя публике. Она сама возьмет ее и Вас.

2) Не бояться, что роли не будет, если Вы не заиграете там, где вам играть много не приходится по самому положению. Если роли нет — ее почти нельзя сделать, а надоесть раньше времени легко.

3) Знать назубок.

4) Избегать излишеств в движениях.

5) Держать тон бодрый, легкий и нервный, то есть с нервом. Беспечный и нервный…» (Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 231 – 232). [↑](#endnote-ref-203)
203. Ю. Юзовский, Максим Горький и его драматургия, М., «Искусство», 1959, стр. 601 – 602. [↑](#endnote-ref-204)
204. Собр. соч., т. 1, стр. 256. [↑](#endnote-ref-205)
205. Приведено в мемуарах Н. И. Комаровской «Виденное и пережитое», Л., «Искусство», 1965, стр. 34. [↑](#endnote-ref-206)
206. Интересно, что фотографии, относящиеся к 1902 и к 1922 – 1924 гг., явственно отражают изменение образа Сатина. Он не просто становится старше — несколько меняется самый грим, внешность Сатина: он как бы делается импозантнее, строже, чем легкий насмешливый человек 1902 года, который с таким удовольствием разыгрывал Костылева. Сатин 1924 года кажется больше философом, обвинителем общества, прожившим более горькую жизнь, чем герой премьеры. [↑](#endnote-ref-207)
207. См. «Ежегодник МХТ» за 1945 г., стр. 91 – 93. [↑](#endnote-ref-208)
208. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 28, стр. 277. [↑](#endnote-ref-209)
209. Л. Гуревич, К. С. Станиславский. — Сб. «Мастера МХАТ», стр. 37. [↑](#endnote-ref-210)
210. Рецензент «. Русских ведомостей» отмечал, что художественность спектакля «заключается в том, что при сохранении общей суровой простоты комедии исполнение умеет рельефно выдвинуть главные моменты ее и, очерчивая отдельные характеры, дает ясную картину общественных нравов… Характер Берника был совершенно ясно передан г‑ном Станиславским, хотя в первых актах и замечалась некоторая вялость в его исполнении. Наибольшей силы его игра достигла в последнем действии. Сцена покаяния — лучшее место во всем исполнении, лишенном какой бы то ни было слащавости, вполне естественном и простом» (И., Столпы общества. — «Русские ведомости», 1903, 26 марта).

Одной из красок образа был «английский акцент», который от мечает (не слишком одобрительно) критика. [↑](#endnote-ref-211)
211. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма. стр. 236. [↑](#endnote-ref-212)
212. Там же, стр. 248. [↑](#endnote-ref-213)
213. Станиславский действительно не нравился громадному большинству рецензентов. «Что-то сухое, деревянное, сомнамбулическое было в этом исполнении, точно ее герой действовал все время в полусне». Это — Сергей Яблоновский («О театре», стр. 124). «Роль Брута далеко не принадлежит к лучшим ролям его репертуара… В первых двух актах г. Станиславский изображал Брута как бы погруженным в себя, медленно говорящим и смотрящим в пространство; вот, думати мы, Брут, загипнотизированный мыслью об убийстве {400} Цезаря. Но заговор состоялся, убийство произошло… и… ничто не изменилось: тот же взор в пространство, та же медленная речь, то же отсутствие каких-либо характерных для Брута петрологических черт» (И., «Юлий Цезарь». Художественный театр. — «Русские ведомости», 1903, 4 октября).

А вот статья А. Кугеля — «Заметка о Московском Художественном театре»: «Г‑н Станиславский — Брут. Тусклый голос, отсутствие твердого, мужественного тона; при этом молодое, красивое лицо римлянина — результат старательного грима, находящееся в очевиднейшем противоречии с затрудненной речью, со скрипучим, бесцветным, серым звуком. В глухом однообразном чтении совершенно пропадает философия Брута. Я напрягал слух, стремясь вслушаться в речи Брута, но было так мало повышений, понижений логических интонаций, — просто знаков препинания, что с крайним трудом доставалось усвоение смысла и значительности речей. Где суровая складка стоика? Где ясность принципиального убеждения?

Это не только бледно по выполнению — яркого я и не ждал от г‑на Станиславского, — но и не обнаруживает даже любопытного замысла, какой многие находят у г‑на Станиславского в других ролях. Сцена с призраком, само собою, совершенно пропала: здесь нужен трагический пафос. Возможно низвести Штокмана до степени чудаковатого профессора из Сивцева Вражка, но нельзя проделать ту же операцию с Брутом» («Театр и искусство», 1904, № 14).

Афористично подвел итог своему впечатлению от «Юлия Цезаря» знаток европейского и русского театра Н. В. Дризен: «В “Юлии Цезаре” все составные элементы были налицо, но не было Шекспира» (Н. Дризен, Сорок лет театра, стр. 186).

Правда, и критика, не принимающая в целом исполнения Станиславского, отмечает великолепные частности роли, пластичность Станиславского — Брута, уважительно говорит о громадной работе актера.

Характерен отзыв Андрея Белого, утверждавшего, что Станиславский «если и был сух и бледен, но нигде не оскорбителей. В этом непосягательстве на Брута было много целомудрия, и за это мы должны быть благодарны г‑ну Станиславскому» («Мир искусства», 1903, № 12).

Отметим здесь же, что чем дальше шел спектакль, тем больше появлялось у Брута — Станиславского сторонников, которые отмечали все большее слияние актера с ролью, первостепенное значение его исполнения для сценической трактовки Шекспира, для образа «романтического героя».

Об этом свидетельствуют многочисленные письма Станиславского. Он пишет Чехову: «Покаюсь Вам, что я недавно только пришел в себя после моего жестокого провала в Бруте. Он меня до такой степени ошеломил и спутал, что я перестал понимать: что хорошо и что дурно на сцене… Жизнь создалась каторжная, так как приходится играть 5 раз в неделю неудавшуюся и утомительную роль — в одной рубашке и в трико. Тяжело, холодно и чувствуешь, что “никому ж это не нужно!”» (Собр. соч., т. 7, стр. 264 – 265).

И дальше, тому же Чехову. «Ненавистный мне “Цезарь”» (там же, стр. 266). «Одно горе — это “Цезарь”. Хочется бросить все и только думать о “Вишневом саде”. Только разойдешься вовсю, только взойдешь в настроение, а тут Брут с тяжелым, жарким плащом, {401} голыми ногами, холодными латами и длиннейшими монологами. Играешь и чувствуешь, что никому это не нужно» (там же, стр. 272). «По вечерам — “Цезарь”, а после него — почти безжизненный труп» (там же, стр. 273). Письма эти, написанные в антрактах или сразу после спектакля, почти физически передают утомление Станиславского, тягостность роли, в которой все кажется чужим, все раздражает: и жаркий плащ, и холодные латы, и ощущаемая ненужность роли — барьер между Брутом и зрительным залом. [↑](#endnote-ref-214)
214. «Юлий Цезарь». Режиссерский план Вл. И. Немировича-Данченко, МХТ, 1903 год (М., «Искусство», 1964, стр. 149). Вообще тема эта всесторонне и подробно (как вся проблематика спектакля) раскрывается в статье Б. Ростоцкого и Н. Чушкина «“Юлий Цезарь” на сцене МХТ», предваряющей публикацию режиссерского плана Вл. И. Немировича-Данченко.

После генеральной репетиции «Юлия Цезаря» в «Новостях дня» появилась статья Н. Эфроса, в которой тот традиционно ставил Брута в центр пьесы: «Душа Брута и из нее выросшая его трагическая судьба — вот что интересовало Шекспира. Для него трагедия Брута — трагедия идеалиста, которому надо быть практиком и палачом» («Новости дня», 1903, 2 октября).

Немирович-Данченко резко возразил критику: «Ни в каком случае не “душа Брута” является центром трагедии. Это решительное заблуждение. В этом смысле нельзя ставить пьесу рядом с “Гамлетом”, “Отелло”, “Макбетом” и т. д. (Тогда и эту пьесу Шекспир назвал бы “Брут”.) В данной пьесе Брут лишь глава заговора, причем он единственный убийца, побуждаемый только чистыми республиканскими чувствами. Шекспир в этой пьесе уже ушел от интереса к одной человеческой душе или к одной страсти (ревность, честолюбие и т. д.). В “Юлии Цезаре” он рисовал огромную картину, на которой главное внимание сосредоточивается не на отдельных фигурах, а на целых явлениях: распад республики, вырождение нации, гениальное понимание этого со стороны Цезаря и естественное непонимание этого со стороны ничтожной кучки “последних римлян”. Отсюда столкновение и драматическое движение. При чем тут душа Брута — не более, чем одна из — правда, главных — фигур этого столкновения? Правда, Шекспир делает множество ошибок со стороны исторических подробностей, но дух данного исторического момента и сопряженных с ним событий схвачен им с изумительной психологией “человеческой истории”. И в этом центр трагедии, а не в отдельных лицах.

И это было главной задачей театра. Нарисовать Рим упадка республики и ее агонию…

Дух огромного исторического Явления, которое должно пройти через жизнь всякой нации: сначала община, потом царь, потом республика и наконец монархия, прикрывающая свое убожество внешним великолепием…» (Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 253 – 254). [↑](#endnote-ref-215)
215. Не случайно Немирович-Данченко в своем режиссерском плане вспоминает убийство хорватского князя Александра Обреновича, убийство Стамбулова — болгарского политического деятеля. На памяти у россиян была смерть императора Александра II. Революционная ситуация все больше обострялась в России; народные массы втягивались в борьбу, определяли свое место по отношению {402} к правительству, место в борьбе с ним. Сила молодой российской социал-демократической рабочей партии и была в том, что она опиралась на законы исторического развития общества, понимая их перспективы.

Партия эсеров приняла эстафету народовольцев; политическое убийство 900‑х гг. повторяло ситуацию 80‑х гг. В апреле 1902 г. эсер Балмашев убил министра внутренних дел, шефа жандармов Д. Сипягина.

А. Суворин записал в своем «Дневнике»: «Сегодня убит Д. С. Сипягин. Покойный не был умен и не знал, что делать. Его поставили на трудный пост, и во время чрезвычайно трудное, когда и сильному уму трудно найти путь в самодержавном государстве. Надо бы свободы совести, личности, печати. Но какая может быть свобода при самодержавии министров, поддерживающих самодержавие… Кн. Хилков первым спустился в переднюю, где лежал в беспамятстве раненый Сипягин, а убийца стоял в нескольких шагах и упорно смотрел на него… Полиция по обыкновению — nous reviendrons toujours trop tard (“мы всегда прибываем слишком поздно…”). Витте приехал, когда Хилков сказал ему по телефону. Он не подошел к Сипягину, а смотрел на него издали» (А. С. Суворин, Дневник, М., 1923, стр. 289). В июле 1904 г. эсер Сазонов убил нового министра внутренних дел и шефа жандармов фон Плеве. В 1911 г. пришла очередь министра внутренних дел, председателя совета министров П. Столыпина. [↑](#endnote-ref-216)
216. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 159. [↑](#endnote-ref-217)
217. К. С. Станиславский, Экземпляр роли Брута. Музей МХАТ. Интересно также выделение слов Брута в речи над телом Цезаря: «Римляне, сограждане, друзья… Если в этом собрании есть кто-нибудь из искренних друзей Цезаря, то я скажу ему, что я любил Цезаря не меньше, чем он. Цезарь меня любил, и я плачу о нем… Но он был властолюбив — и я убил его… Я сделал с Цезарем не больше того, что вы сделали бы с Брутом… Я оканчиваю. Для блага Рима я убил моего лучшего друга, пусть же и этот кинжал послужит и против меня, если смерть моя понадобится для моего отечества» (акт 3, сцена 2). [↑](#endnote-ref-218)
218. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 250. [↑](#endnote-ref-219)
219. Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, М., Гослитиздат, 1938, стр. 205.

Эта тончайшая психологическая разработка роли не уменьшала пластичности видения образов режиссером; как и Станиславский, Немирович-Данченко все время обращается к образцам античной скульптуры, к римским портретам. И во втором акте, самом вроде бы «современном», Немирович-Данченко видит Брута стоящим «как каменное изваяние» (режиссерский экземпляр, стр. 349); в разговоре с Лигарием он сидит «в позе, чуть наклоненной к Лигарию, искоса глядя на него (правая рука свободно лежит на правом колене, левая нога вытянута)» (режиссерский экземпляр, стр. 349).

И. Бибиков, автор небольшой монографии «Юлий Цезарь в истории и на сцене», так описывает «Сад Брута»: «Раннее утро. Стройно подымаются зеленые кипарисы. Крытая аллейка, обвитая диким виноградом, ведет к садовой калитке. Брут — Станиславский просыпается на мраморной скамье и чешет себе грудь. По трагедии, Брут входит, а не просыпается в саду. Дирекция театра изменила {403} эту сцену, вероятно, для того, чтобы дать натуралистически реальную картину пробуждения, и ничего этим не выиграла.

Брут зовет слугу своего, Люция, и тот входит, поеживаясь и почесываясь, как только что проснувшийся человек… Уж очень это выходит похоже на зеванья и почесыванья босяков в “На дне”» (И. Бибиков, «Юлий Цезарь» в истории и на сцене, М., 1904, стр. 42). [↑](#endnote-ref-220)
220. Режиссерский экземпляр, стр. 405. [↑](#endnote-ref-221)
221. Там же, стр. 425. [↑](#endnote-ref-222)
222. Там же, стр. 440. [↑](#endnote-ref-223)
223. Режиссерский экземпляр Станиславского опубликован как приложение к изданию режиссерского экземпляра Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-224)
224. А. В. Амф—в (Амфитеатров), Театральный альбом. «Юлий Цезарь». — «Русь», 1904, 31 марта. [↑](#endnote-ref-225)
225. В. Матов (С. Мамонтов) через семь месяцев после премьеры, в октябре 1903 г. оценивает Брута — Станиславского как «стоящего на первом месте». Если другие актерские исполнения вызывают у него ассоциации с Сенкевичем, Семирадским, Сведомским, то «игра г‑на Станиславского — это филигранная работа, с первого взгляда ее не оценишь…». Он отмечает «неуловимые штрихи» роли, то, что в ней нет «ни одного грубого эффекта», нет «резких проявлений страсти»: «О созданном образе Брута прежде всего надо сказать знаменательными словами его врага: “Это был человек!”… Человек, а не герой… Мягкость по отношению к Антонию, снисходительность к строптивому брату Кассию, нежность к жене — все эти места особенно удались артисту» (В Матов, «Юлий Цезарь». — «Речь», 1903, 27 октября). [↑](#endnote-ref-226)
226. См. сборник «Л. А. Сулержицкий», М., «Искусство», 1970, стр. 432 – 434. [↑](#endnote-ref-227)
227. Л. Я. Гуревич вспоминает свое знакомство со Станиславским (весной 1904 г.): «Самим собой в роли Брута он был решительно не удовлетворен, выражая это с поразившей меня тогда беспощадностью… Я признавала, что эта роль была не из самых совершенных его ролей, но поспорила с ним в защиту ее, остановившись особенно на указанной молчаливой сцене, стала проверять, правильно ли восприняла его замысел в отдельные моменты. Вот он сидит в сенате подле Кассия, отдельно от сенаторов и смотрит на обожаемого Цезаря сверкающим взглядом: это момент его последней внутренней борьбы. Потом он встает, приподнятое лицо его бледно и торжественно, в глазах глубокая сосредоточенность, это последняя мольба его к богам о том, чтобы они дали ему силы принести Цезаря в жертву республике. И вот уже перейдена последняя грань борьбы — в воображении своем он видит Цезаря уже убитым, и, когда приходит его очередь склониться перед ним, он становится на колени и, полузакрыв глаза, осторожно, благоговейно прикасается губами к его руке, как к руке покойника в момент последнего прощания с ним… Я передавала эти свои впечатления, чтобы проверить их, глядя в лицо Станиславского, и лицо, глаза его светлели. Он тихонько говорил: “Да… Да… Да…”, а по губам скользила чуть заметная теплая, благодарная улыбка. С необычайной ясностью я почувствовала: передо мной была большая живая душа, объятая потребностью поделиться с людьми всеми своими сокровищами, жаждущая прежде всего понимания, но совсем не избалованная им» (Сб. «О Станиславском», стр. 119). [↑](#endnote-ref-228)
228. {404} См.: С. Н. Дурылин, Мария Николаевна Ермолова, М., «Искусство», 1953, стр. 424. [↑](#endnote-ref-229)
229. В. Матов, Брут — Станиславский. — «Русское слово», 1903, 20 октября.

Чем дальше идет спектакль, тем больше становится таких отзывов: «Брут — Станиславский… был не менее безупречен, чем Цезарь — Качалов. Он дал подлинный образ Брута» («Театр и искусство», 1903, № 47). В 1904 г. О. Л. Книппер пишет Чехову: «Нашего Брута почти все хвалят», а Вл. И. Немирович-Данченко пишет Станиславскому в 1910 г., вспоминая давно снятый спектакль: «… Вы, при полном неуспехе в Бруте, дошли в том же Бруте до того, что были лучше всех, якобы имевших сначала успех больше Вас» («Избранные письма», стр. 305).

И в письмах самого Станиславского его отношение к «ненавистной» роли явно меняется: в нем нет той тягостной раздраженности, неуверенности, которая болезненно изливалась им ежедневно в письмах к Чехову в начале 1903 г., когда он противопоставлял «чужого», «ненавистного» Брута «своему», «близкому» Гаеву. [↑](#endnote-ref-230)
230. А. Котов, О законах сценической постановки. — «Театр и искусство», 1903, № 47. [↑](#endnote-ref-231)
231. «Ему самому, видимо, очень хочется. Но и он сам и его жопа говорят, что он простых русских людей никогда не играл удачно. Впрочем, по первому впечатлению все находили, что Константин Сергеевич должен играть Гаева. И я тоже. Он готов играть и то и другое. Так что, может быть, мы так и будем пробовать. Что у него лучше выйдет, то он и будет играть» (Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 258).

В следующем письме режиссер говорит, что за Станиславским утвержден Гаев, так как Лопахина он «боится» (там же). [↑](#endnote-ref-232)
232. Д. Мережковский, О Чехове. — «Весы», 1905, № 11, стр. 22 – 23. [↑](#endnote-ref-233)
233. Там же. [↑](#endnote-ref-234)
234. К. С. Станиславский, Режиссерский экземпляр «Вишневого сада». Музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-235)
235. Л. Гуревич, К. С. Станиславский. — Сб. «Мастера МХАТ», стр. 17. [↑](#endnote-ref-236)
236. Совершенное раскрытие темы «верного слуги» — пушкинский Савелий, отношения его с молодым барином, которого он любит больше, чем любил бы своего ребенка, добро которого он блюдет свято, до неистовости.

Пушкинский образ вполне реален, но в реальности своей — идеален; такая степень полной самоотверженности редко достигалась в жизни. Гораздо обыкновеннее, типичнее грибоедовское, гоголевское: постоянное соприкосновение бар и слуг в доме, слуга — покорный, незаметный обслуживатель, будь то Петрушка с разорванным локтем, расторопный Мишка, появляющийся на зов городничего, позднее сонм слуг, выведенных Островским, — все эти Улиты и Карпы, сильно и смело нарисованные драматургом как люди со всеми их человеческими качествами, покорные по привычке, старательные без усердия, изломанные крепостью и покорные ей.

Тема слуг, пародирующих бар, особой «лакейской» вселенной, которая создает свой мир, зеркально и в то же время иронически повторяющий верхний мир барства, особенно сильна в XIX в., в двух его высочайших драматургических произведениях — в «Лакейской», драматическом отрывке Н. В. Гоголя, и в «Плодах просвещения» {405} Льва Толстого (Станиславский-режиссер отлично чувствовал и раскрывал ее в своей постановке пьесы).

Пародируя «низшим классом» «высший класс», писатели тем самым утверждали его человеческое, умственное равенство, подчеркнутое социальным неравенством, невозможностью перехода «лакея» в «барина», хотя, в сущности, они повторяют один другого.

Галерея человеческих лиц трагических, смешных, разнообразнейших выведена Салтыковым-Щедриным, который в «Пошехонской старине» явно отдает предпочтение многим из дворни перед господами.

У Чехова эта тема прислуги и бар, слуг и господ приобретает совершенно новые, социальные и индивидуальные черты.

Старики и старухи, верные и мудрые в своем спокойствии, вызывают у него то любовь и нежность, как Марина из «Дяди Вани», то грустное, доброе сочувствие, как Анфиса в «Трех сестрах». В «Вишневом сале» пушкинская тема доброго, верного, преданнейшего, растворившегося в жизни барина слуги доведена уже до предела, до грани, где сочетаются черты трагические и гротесково-комедийные, при всей внешней мягкости решения Фирса. «Отражение» барства, изнеженности, трепета его перед грубой жизнью — Дуняша, как бы пародирующая Раневскую и своей нежностью и своим неудачным романом с негодяем, который ее непременно оберет и бросит. А образ Яши, взаимоотношения его с хозяевами — совершенно новы. [↑](#endnote-ref-237)
237. А. И. Пальм, Старый барин, СПб., изд. «Новое время», 1878. [↑](#endnote-ref-238)
238. Чехова давно тревожила эта тема. Еще в рассказе 1889 г. «Княгиня» он высказывает свои мысли устами старого доктора. Молодая княгиня, разошедшаяся с мужем, приезжает в монастырь. Покой, благолепие, тишина — и доктор, который вдруг грубо и прямо говорит княгине, что он думает о ней: «В Михальцеве у вас живут милостыней три бывших ваших повара, которые ослепли в ваших кухнях от печного жара. Все, что есть на десятках тысяч ваших десятин здорового, сильного и красивого, все взято вами и вашими прихлебателями в гайдуки, лакеи, в кучера. Все это двуногое живье воспиталось в лакействе, объелось, огрубело, потеряло образ и подобие, одним словом… Молодых медиков, агрономов, учителей, вообще интеллигентных работников, боже мой, отрывают от дела, от честного труда и заставляют из-за куска хлеба участвовать в разных кукольных комедиях, от которых стыдно делается всякому порядочному человеку!..» (А. П. Чехов, Собрание сочинений в 20‑ти томах, т. 7, стр. 216).

Это у миллионерши-княгини. Раневская — нищая. У нее нет того «отвращения к людям», которым горько попрекает доктор княгиню. Но исторический грех дворянства лежит и на ней и на ее брате, и у них в людской живут старые слуги, их предками превращенные в лакеев, а потомок этих слуг — Яша — уже совершенно «двуногое живье», которое страшнее, чем Лопахин, разорит и принизит бывших своих хозяев. [↑](#endnote-ref-239)
239. Такое решение роли, такое сплетение в ней иронии, жалости, детской наивности, серьезности, дурачеств, юмора вызвало резкую отповедь А. Р. Кугеля, единственного, пожалуй, критика, не принявшего Станиславского в этой роли.

Процитируем здесь развернутую полемику критика с актером — полемику тем более интересную, что Кугель не принимал не частности, {406} но прежде всего общую концепцию спектакля Художественного театра.

Считая «Вишневый сад» кульминацией пессимизма и безнадежности творчества Чехова — «Ни в одной пьесе Чехов не является таким безнадежно унылым, таким печальным пессимистом», — он наиболее несоответственным Чехову находит исполнение В. И. Качалова (игравшего Петю Трофимова), а затем — К. С. Станиславского. «Начну с Гаева — наиболее скорбной, недоуменной, рассыпающейся, так сказать, фигуры. Гаева играл г‑н Станиславский, играл прекрасно, как искуснейший “штукмейстер”. Он изображает Гаева приятнейшим бонвиваном, эпикурейцем, холеным барином, для которого в жизни все, в сущности, трын-трава. Гаев — Станиславский иронизирует над собою и над окружающими. Из его слегка-сощуренных, живых глаз струится мягкая насмешка. Бесспорно, он опустился, но приемлет это обстоятельство легко, без стона и нытья. Очевидно, г‑н Станиславский стремился подчеркнуть “гаевскую” наследственность, потому что про Раневскую, сестру его, можно сказать, что она “женщина легкая”. Таким образом, когда Гаев беспрестанно говорит: “режу в среднюю”, то в этом слышится не бормотанье угасающего разума, но игривое, благодушное, даже чуть-чуть щеголеватое покаяние в своей слабости. Так вот, например, Рисположенский может выразиться: “А я, Аграфена Кондратьевна. еще рюмочку выпью”».

Кугель не принимает у Станиславского ни первого, ни второго акта, где «г‑н Станиславский входит с сестрой под руку, причем! деликатно ее щекочет (сестру? ах шалун!)… Затем г‑н Станиславский садится на скамейку и съезжает с нее, как мальчишка, на собственных салазках…» (А. Кугель, Заметки о Московском Художественном театре. — «Театр и искусство», 1904, № 15).

Интересно сопоставить этот развернутый, аргументированный отзыв Кугеля с позицией самого Чехова, видевшего в «Вишневом саде» «почти фарс», «водевиль», чтобы понять насколько ближе Чехову была диалектичность, многогранность Станиславского. В водевиль ни автор, ни театр спектакль не превратили. Но все же ирония и лирика Чехова была театру гораздо ближе, чем позиция критика. И естественно развивали данное самим Чеховым, а вовсе не опровергали его все эти «игривости», шалости старого барина, сочетаемые с его речью «сквозь слезы».

Актер облегчал образ соответственно внутренней его сущности, легкости перехода настроений, наивной уверенности, что случится чудо и имение спасут. Таких Гаевых видели зрители в жизни. Как образ, выхваченный из жизни, они воспринимали героя Станиславского:

«Очаровательно воплощает г‑н Станиславский брата Раневской. Это не игра, а настоящая жизнь на сцене. Положительно, не знаю другого русского артиста, который бы так захватывал, как захватывает, покоряет и трогает Станиславский — Астров, Вершинин, Гаев. Идеальный грим делает его в “Вишневом саде” почти неузнаваемым. Как он сумел передать образ вечного ребенка, стареющего помещика со всей его рыхлостью, барством, добросердечием, влюбленностью в прошлое, причудами и странностями» (Н. Россовский, «Вишневый сад» пьеса А. П. Чехова. — «Биржевые ведомости», 1904, 3 апреля). Все рецензенты, кроме Кугеля, говорили о Гаеве — Станиславском в тех же тонах. «Превосходен был г‑н Станиславский» (Экстер, «Вишневый сад». — «Московские ведомости». {407} 1904, 19 февраля). Станиславский «создал фигуру, юмор которой заставляет сердце сжиматься, как юмор “Шинели” Гоголевой» (А. Амфитеатров. «Вишневый сад». — «Русь», 1904, 4 апреля). [↑](#endnote-ref-240)
240. Сб. «Мастера МХАТ», стр. 19 – 20.

Так же описывает это решение последнего акта Н. Е. Эфрос в монографии о спектакле «Вишневый сад» на сцене МХТ (изд. «Светозар», 1919), таким остался Станиславский в памяти всех видевших его.

О. Л. Книппер вспоминает о его грации, легкости в последних чеховских ролях: «Я его нежно любила в “Вишневом саде”, моего брата. Весь спектакль звучал значительнее, когда он играл. Я старалась уловить легкость, с которой он перебрасывался из одного настроения в другое, — это так мне помогало в роли Раневской… А его знаменитое “Кого?” И вся его большая, какая-то нелепая и вместе с тем элегантная фигура, и добродушное лицо, то с ласковой улыбкой обращенное к Ане, то с каким-то брезгливым возмущением слушающее лопахинские тирады о спасении вишневого сада, его гадливое отношение к лакею Яшке… Нельзя забыть его прихода в конце третьего акта, после продажи вишневого сада, когда он передавал Фирсу анчоусы и керченские сельди и, смахивая слезу, говорил: “Я сегодня ничего не ел… столько я выстрадал…” И вся его растерянная фигура в последнем акте… и его слова: “Я банковский служака, теперь я финансист… желтого в середину”, которые он говорил с улыбкой, стараясь приободриться, и последние его слезы: “Сестра моя! Сестра моя…” — и уход…» (Сб. «О Станиславском», стр. 267).

О легкости, полной органичности вхождения Станиславского в образ Гаева свидетельствует и письмо Станиславского О. Л. Книппер-Чеховой, написанное… Любови Андреевне Раневской от лица ее брата, Гаева:

«Дорогая Люба!

Напиши мне номер квитанции, по которой багаж отправлен из Вестенде. Его можно узнать по наклейке на уцелевшем сундуке, если ты его не потеряла между Берлином и Москвой. Да не поручай этого горничной Дуняше, так как она недотепа, ни Епиходову, так как он обольет чем-нибудь уцелевший на сундуке номер, — и тогда все пропало.

Ответное письмо не отдавай Фирсу — он из скупости не наклеит марки. Присылай скорее, так как, черт побери, желтого дуплетом в угол — я без номера квитанции отправления ничего здесь сделать не могу.

Погода у нас все средняя. По утрам немного солнца, а после обеда ветер, и вечером холодно.

Целую тебя, моя дорогая Люба.

До скорого свидания.

*Леонид Гаев*».

(Письмо от 5 сентября 1908 г. — Собр. соч., т. 7, стр. 407.)

В. Н. Пашенная, игравшая Варю в «Вишневом саде» в заграничных гастролях 1922 – 1924 гг., интересно вспоминает о разнице зрительского восприятия Гаева в исполнении Качалова и Станиславского: «В четвертом акте уход Гаева — Качалова всегда покрывался аплодисментами всего зала. Повторяю, роль Гаева была в исполнении Константина Сергеевича непревзойденным шедевром, но его уход в четвертом акте никогда не вызывал аплодисментов. В зале плакали, всегда зал затихал и бывал захвачен последней {408} сценой Гаева — Станиславского, но аплодисментов никогда не было. Мне казалось, что роль Гаева у Качалова была менее глубока и проникновенна, чем у Константина Сергеевича, но уход в четвертом акте был сценически, театрально ярче и вызывал аплодисменты» (В. Пашенная, Искусство актрисы, стр. 142 – 143).

Думается, что дело было даже не в том, что качаловский Гаев был «театрально ярче», а в том, что сама яркость образов была разной. В. И. Качалов подчеркивал «театральное», некоторую позу в самом Гаеве, легкость его слез, нелепость фигуры разорившегося барина. Станиславский сильнее захватывал правдой исполнения, трагедией человека. Рыдания в зале и молчание в зале после ухода Гаева были большей наградой, чем аплодисменты. Зрителей так захватывала жизнь Гаева на сцене, что они боялись разрушить иллюзию этой жизни, забывали об аплодисментах, как забыли о них во время премьеры «Чайки». [↑](#endnote-ref-241)
241. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма стр. 251. [↑](#endnote-ref-242)
242. Там же, стр. 265. [↑](#endnote-ref-243)
243. Н. Эфрос, Из Москвы. — «Театр и искусство», 1904, 31 октября. [↑](#endnote-ref-244)
244. Так, Н. Россовский считает, что Станиславский «дал гримом и игрой чересчур старого, расслабленного, разбитого подагрой, обветшалого графа» («Петербургский листок», 1905, 19 апреля). А. Горнфельд: «Г‑н Станиславский, по непонятным причинам сделавший графа Шабельского дряхлой развалиной» («Сын отечества», 1905, 20 апреля). Ю. Беляев: «Г‑н Станиславский дал полную картину старческого разрушения, вследствие чего является несоответствие с многими данными роли» («Новое время», 1905, 20 апреля). «Он дал, если хотите, тот же тип старого барина, что в “Вишневом саде”, но уже в период окончательного рамолисмента» (А. О—в., «“Иванов” в Московском Художественно-общедоступном театре»). [↑](#endnote-ref-245)
245. И. С. Тургенев, Собрание сочинений в 12‑ти томах, М., Гослитиздат, 1953 – 1958, т. 4, стр. 9. [↑](#endnote-ref-246)
246. «Мастера МХАТ», стр. 51. [↑](#endnote-ref-247)
247. Сб. «О Станиславском», стр. 347. [↑](#endnote-ref-248)
248. Собр. соч., т. 1, стр. 297. [↑](#endnote-ref-249)
249. Там же, стр. 302. [↑](#endnote-ref-250)
250. Записная книжка К. С. Станиславского за 1906 г., Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского, № 18. [↑](#endnote-ref-251)
251. Собр. соч., т. 1, стр. 306. [↑](#endnote-ref-252)
252. Первая часть трилогии — «У врат царства» — была поставлена в Художественном театре в 1909 г. и шла на его сцене около сорока лет, с В. Качаловым в роли Карено. Последняя пьеса, «Вечерняя заря», снова возвращающая тех же действующих лиц в реальность, на русской сцене не ставилась. [↑](#endnote-ref-253)
253. Эта тема перекликается с ибсеновской пьесой «Столпы общества», где Берник нарочно посылает в море обреченный корабль, не зная, что на корабле спрятался его сынишка. У Ибсена все кончается {409} благополучно Гамсун трагически обостряет тему: оба сына Отермана гибнут в башне, подожженной их отцом. [↑](#endnote-ref-254)
254. «Речь», 1907, 6 мая. [↑](#endnote-ref-255)
255. «Новые принципы были применены и к исполнению. Вместо тонизирования — схематизирование — таков первый закон этой новой игры. И второй — внешняя красивость вместо интересного смысла, прием условной стилизованной красоты, начинается мнимая бесплотность, линии и плоскости вместо фигур, профили вместо полного лица. Красиво начало — на красной четырехугольной скале, спиной к зрителю, Станиславский и Книппер… Больше всех выдерживал этот новый курс сам его инициатор, г‑н Станиславский, и больше всех пострадал. Его Карено не стал как-нибудь по-новому красив или обширен, но перестал быть живым и интересным…» («Театр и искусство», 1907, № 19).

«Г‑н Станиславский роль Карено исполняет строго и стилизованно, т. е. почти без жестов и в скучных, бледных, однообразных интонациях, лишает образ всякого фантастического порыва ввысь…» (Н. Тамарин, «Драма жизни». — «Слово», 1907, 6 мая). [↑](#endnote-ref-256)
256. Интересно свидетельство художника Н. П. Ульянова и о «показах» Станиславского в «Драме жизни» и о собственном его исполнении роли Карено:

«С большим чувством и увлечением Станиславский играл роли Карено. Иногда казалось, не играет ли он самого себя? Ведь и Карено, как и Станиславский, фанатик, тоже стремится к большим открытиям, тоже от многого отрекается во имя идеи. Станиславский и Карено — два образа одного человека. Но там, где Карено взывает к карающей Немезиде, склоняется перед нею, считая ее волю за высший закон, Станиславский после всех неудач и больших разочарований быстро оправляется и становится тем, что он есть по своей здоровой природе» (Н. П. Ульянов. Мои встречи. Воспоминания, М., Изд‑во Академии художеств СССР, 1952, стр. 204 – 205). Именно Ульянову принадлежат острые зарисовки-эскизы костюмов, передающие в то же время существо, стиль образов (Музей МХАТ). Интересно также, что режиссерский экземпляр «Драмы жизни» Станиславский заполнил не только обычными чертежами мизансцен, но многими выразительными и лаконичными рисунками (они неоднократно репродуцировались в книгах, посвященных Художественному театру, и в изданиях трудов Станиславского). [↑](#endnote-ref-257)
257. Для этой увлеченности работой и для этого противоречия очень характерно интервью, данное К. С. Станиславским К. Чуковскому, тогда молодому литератору:

«Разве, — сказал артист, — нельзя любить все стили и все направления искусства? Если завтра объявится талантливая оперетка — с наслаждением поставлю оперетку. Если балет — поставлю балет.

У нас в труппе предлагали поставить “Драму жизни” по-реальному, но реальность убила бы ее и сделала бы ее анекдотом… Конечно, мы не ставим ее и в символическом стиле. Я даже не знаю, что такое символическая пьеса. Каждая поэтическая вещь тем самым уже символична. Символ должен возникать случайно, его нарочно не выдумаешь. Выдуманный символ есть ребус, а не символ… Символ “Драмы жизни” в этом огромном ощущении рока… Специально символической игры нет. Но можно бы играть “Драму жизни” на тональности, на рисунке, на скульптуре. Мы решили играть {410} ее на голом нерве, взять ее как драму психологическую. Почти изгнали жесты, все перевели на лицо. Движение глаз, поднятие руки приобретало таким образом удесятеренную значительность… Любя все стили, все направления искусства, я требую одного: каждый миг творчества должен быть вечно новым для творца, должен быть пережит заново со всей искренностью и упоением…» (К. Чуковский, «Драма жизни». Интервью с К. С. Станиславским. — «Сегодня», 1907, 4 мая).

В этом интервью особенно ясна противоречивость самой идеи спектакля. Станиславский «не знает, что такое символическая пьеса», и вместе с тем понимает, что нельзя играть ее «реально». Хочет играть ее «как драму психологическую» и в то же время играть «на скульптуре». [↑](#endnote-ref-258)
258. Собр. соч., т. 1, стр. 310. [↑](#endnote-ref-259)
259. Н. П. Ульянов. Мои встречи. Воспоминания, стр. 196.

В марте 1905 г. Дягилев говорил о своей «историко-художественной выставке портретов»: «Не чувствуете ли вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического дворца, — есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но, увы, омертвевшему периоду нашей истории?.. Я заслужил право сказать это громко и определенно, так как с последним дуновением летнего ветра я закончил свои долгие объезды вдоль и поперек необъятной России. И именно после этих жадных странствий я особенно убедился в том, что наступила пора итогов. Это я наблюдал не только в блестящих образах предков, так явно далеких от нас, но главным образом в доживающих свой век потомках. Конец быта здесь налицо. Глухие заколоченные майораты, страшные своим умершим великолепием дворцы, странно обитаемые сегодняшними людьми. Здесь доживают не люди, а доживает быт. И вот когда я совершенно убедился, что мы живем в страшную пору перелома; милыми, средними, не выносящими тяжести прежних парадов мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Это говорит историк, то же подтверждает эстетик» (С. Дягилев. В час итогов. — «Весы», 1905, № 4, стр. 45 – 46). [↑](#endnote-ref-260)
260. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра, М.‑П., ГИЗ, 1923, стр. 32.

Анализу и разработке сценических образов Фамусова на русской сцене, эволюции их от Щепкина к Южину посвящена обстоятельная статья В. А. Филиппова «Пять Фамусовых» (Щепкин, Самарин, Ленский, Рыбаков, Южин), опубликованная в сборнике «Сто лет Малому театру», М., ВТО, 1924, стр. 59 – 86. [↑](#endnote-ref-261)
261. А. Кизеветтер, М. С. Щепкин, М., 1916, стр. 118 – 119. [↑](#endnote-ref-262)
262. По словам С. Н. Дурылина, у Фамусова — Ленского «каждая кровинка, каждый мускул были верны социальному костяку и историко-бытовой плоти барина не из очень знатных, “управляющего казенным местом” не из самых важных, зато крепостника из самых твердых и благоуверенных в своем историческом праве бездельничать в “казенном месте”, хлебосольствовать в ампирном особняке на Пречистенке и крепостничествовать в саратовской деревне… В каждой получерточке лица, в каждом волоске на голове и в бакенах Фамусов у Ленского был член “английского клоба”, барин и штатский генерал! И все, что шло этому барину от крепостных хлебов, от “казенного места”, от московского легкожития, от пречистенской {411} смеси “французского С нижегородским”, от послепожарного патриотизма, — все это дал Ленский Фамусову в лице, как и во всем сценическом замысле и выполнении роли, — но породы, голубой крови, вельможества Ленский не дал вовсе» (С. Дурылин А. П. Ленский. — «Театр и драматургия», 1933, № 9, стр. 57 – 58).

Так же вспоминают Фамусова — Ленского другие театральные мемуаристы.

Таким синтезировал-восстановил образ Фамусова — Ленского Н. Г. Зограф в известной монографии о Ленском. Как мы видим «барин» Ленского вовсе не был противоположен «чиновнику» Щепкина — Давыдова; Ленский лишь подчеркивал свои оттенки в роли, московскую барственность Фамусова, наследственность этого барства, но вовсе не «голубую кровь» и «вельможество», которых и не может быть у Фамусова, каким он написан Грибоедовым. [↑](#endnote-ref-263)
263. Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма, М., «Искусство», 1952, стр. 216.

Надо сказать, что в критике Фамусов — Станиславский был встречен вовсе не как неудача актера, о которой писал Вл. И. Немирович-Данченко. Говоря о новизне спектакля Художественного театра сравнительно с традиционными постановками, критика отмечает особенно новизну, цельность трактовки Станиславского; «Г‑н Ленский на сцене Малого театра, конечно, неподражаем, но и г‑н Станиславский по-своему также превосходен» (Экстер, «Горе от ума». — «Московские ведомости», 1906, 29 сентября). «Богатство юмора» отмечает в его исполнении В. Мирович («Речь», 1906, 30 сентября). [↑](#endnote-ref-264)
264. Н. Эфрос, «Горе от ума». — «Новый путь», 1906, 29 сентября. [↑](#endnote-ref-265)
265. С. Яблоновский, «Горе от ума» в Художественном театре. — «Русское слово», 5 октября 1906 г. Перепечатана в сборнике статей С. Яблоновского «О театре», стр. 161. [↑](#endnote-ref-266)
266. Н. Эфрос, «Горе от ума». — «Новый путь», 1906, 29 сентября. [↑](#endnote-ref-267)
267. В. Мирович, «Горе от ума» на сцене Художественного театра. — «Речь», 1906, 30 сентября. Надо сказать, что это нарушение традиционной трактовки роли вызвало резкую статью Ю. Беляева, одного из охранителей традиционализма русской сцены: «Почему Фамусова играет “сам” г‑н Станиславский? Не потому ли, что главе московских выдумщиков и фабриканту московских сверчков не возбранялось показать в первом действии кальсоны Павла Афанасьевича Фамусова? Кальсоны-то он показал, а Фамусова не было. Да и внешний портрет был мало типичен. Беременная горилла какая-то. Стихи он читает плохо и заметно кокетничает вставками “обновленной” редакции» («Горе от ума». Московский Художественный театр. — «Новое время», 1907, 26 апреля). [↑](#endnote-ref-268)
268. Л. Гуревич, Гастроли Московского Художественного театра. «Горе от ума». — «Слово», 1907, 6 мая. [↑](#endnote-ref-269)
269. Н. Андреев, Гастроли Московского Художественного театра. — «Россия», 1907, 28 апреля.

Вот другое выражение тех же впечатлений: «Фамусов, несмотря на все его повышенное пристрастие к чинам и служебным карьерам, представляется зрителю человеком мягким и в отношении дочери заботливым и рачительным отцом» (Н. Лендер, Гастроли Московского Художественного театра. — «Россия», 1907, 26 апреля). [↑](#endnote-ref-270)
270. «Слово», 1907, 6 мая. [↑](#endnote-ref-271)
271. {412} В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 137. [↑](#endnote-ref-272)
272. Напомним, что репетиции спектакля шли в разгар событий революции 1905 г.: «Наступает 1905 год. Мы репетируем “Горе от ума”. Декабрь. В Москве начинают стрелять. Ходить по улицам делается все труднее и труднее, передвижение проходит с риском для жизни. Помню, иду я в театр, а из ворот — Горький. Здоровается со мной и как-то загадочно говорит:

— А вы все репетируете? Ну, репетируйте, репетируйте.

Мы репетируем, а по Тверской — конные патрули, пристава, околоточные надзиратели, городовые.

В Камергерском переулке слышна стрельба. А со сцены слышится голос Станиславского:

Вот то-то, все вы гордецы!

Спросили бы, как делали отцы?

Учились бы, на старших глядя…

— Константин Сергеевич, кончайте репетицию, скоро нельзя будет выбраться из театра.

Во дворе уже пристава, околоточные с револьверами в руках, кричат: “Назад! Выходить нельзя!”

А Станиславский:

— Сейчас, сейчас, одну минутку.

Мы, например, или покойник дядя,

Максим Петрович…

Пришлось чуть ли не насильно прекратить репетицию. И вот сторож Лубенин берет Книппер и Станиславского под свою охрану и разными закоулками и переулочками и задними дворами разводит по домам» (Сб. «Л. М. Леонидов», М., «Искусство». 1960, стр. 117 – 118). [↑](#endnote-ref-273)
273. Н. Андреев, Гастроли в Петербурге. — «Россия», 1907, 28 апреля. [↑](#endnote-ref-274)
274. Н. Смирнова, Воспоминания, М., ВТО, 1947, стр. 341. [↑](#endnote-ref-275)
275. «Фамусов Станиславского — ярчайшая фигура всего спектакля. Это необычайно смелое изображение. Перед нами — барин. Но барин не из очень сановитых… Фамусов Станиславского вздорен, суетлив, самодоволен и… необычайно, почти зоологически глуп. Надо только посмотреть на это пухлое, очень некрасивое, совсем непородистое, но очень сытое, — отъевшееся, разжиревшее лицо… И так все цельно, так крепко, так слитно в этом исполнении… Ему вторят все. Исполнение 1914 г. — шедевр воссоздания характера, шедевр органической жизни в роли и жизни роли — двух основных задач, которые хотел осуществить Станиславский» (Ю. Соболев, Горе от ума. — «Театр», М., 1914, 30 октября). [↑](#endnote-ref-276)
276. «Во “внешней части” — в историко-бытовой картине — почти без перемен. Только рисунок стал еще тоньше, благороднее, краски еще ярче. Отпали кое-какие преувеличения, и все приведено в великолепную художественную гармонию… Во “внутренней” части спектакля, в исполнении отдельных ролей — одно и чрезвычайной художественной ценности обогащение: стало иным и несоизмеримо более прекрасным исполнение К. С. Станиславского.

Его Фамусов — большое сценическое создание, полное в такой же мере оригинальности, как и очаровательной жизненности и простоты. И это — новое торжество тех сценических принципов, которые так фанатически исповедует артист. Он и здесь шел исключительно от правды и искренности переживания, от “логики чувств”, по его любимому выражению. И эта логика принесла с собой и самую {413} полную и богатую характерность, и интересную сложность, и богатый комизм, и редкую выразительность в каждом стихе, в каждом слове роли» (Н. Эфрос, Художественный театр! — «Русские ведомости», 1914, 28 октября). [↑](#endnote-ref-277)
277. Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 328. [↑](#endnote-ref-278)
278. Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, изд. 2, М., «Искусство», 1951, стр. 225 – 220. [↑](#endnote-ref-279)
279. Комментаторы 4‑го тома Собрания сочинений К. С. Станиславского относят к 1917 – 1918 гг. наброски книги «Работа над ролью», где Константин Сергеевич говорит о принципах актерского творчества, анализируя с точки зрения актера три пьесы: «Горе от ума», «Отелло», «Ревизор». В разделе, посвященном «Горю от ума» (стр. 67 – 192), где охарактеризована система отношений действующих лиц, восстановлено «течение дня» фамусовского дома, — есть ряд интереснейших наблюдений над своей ролью. Станиславский прослеживает здесь «досценическую» жизнь Фамусова: «Я вхожу в комнату Фамусова и что же я вижу: посреди комнаты стоит сам хозяин в одной рубахе и поет великопостную молитву: “Да исправится молитва моя”, дирижируя при этом со всеми приемами регента. Перед ним стоит мальчишка с лицом сморщенным и напряженным от натуги и тупого внимания. Он пищит тонким детским дискантом, стараясь уловить и запомнить молитву. Остатки слез блестят в его глазах. Я сажусь в сторонку. Старик нисколько не смущается передо мной своей полунаготы и продолжает свое пение» (стр. 95).

Станиславский подробно разбирает здесь первую сцену Фамусова с дочерью и — играя роль долгие годы! — ищет все новые «приспособления» и «манки» для роли: «А что, если Фамусов грозен только на вид, для поддержания устоев семьи и традиций рода, в угоду княгине Марье Алексевне?! — уже фантазирует воображение. — Что, если Фамусов — добродушный самодур, хлебосол вспыльчивый, но отходчивый? Что, если он из тех отцов, которых дочери водят за мое?» (стр. 105).

Такое возвращение к сыгранному больше 10 лет тому назад, проверенному, признанному образу — еще одно свидетельство органической жизни Станиславского-актера в роли на протяжении всей ее сценической жизни, умения его находить все новые задачи, которые помогли ему сыграть Фамусова в 1914 и в 1924 гг., не утеряв ничего из свежести премьеры и найдя многое новое сравнительно с ней. [↑](#endnote-ref-280)
280. Л. Гросман, Театр Тургенева, М., 1929.

В этой работе исследователь анализирует особенности драматургии Тургенева, большой раздел книги составляют «Материалы к сценической истории Тургенева», в частности «Фиксация тургеневского спектакля “Месяц в деревне” в Художественном театре», где собрано большинство отзывов прессы о спектакле МХТ. [↑](#endnote-ref-281)
281. А. Р. Кугель, Русские драматурги, М., «Мир», 1924, стр. 76. [↑](#endnote-ref-282)
282. Ю. М. Юрьев, Записки, т. 2, стр. 10. [↑](#endnote-ref-283)
283. «Добужинский в декорациях к тургеневским пьесам в Московском Художественном театре нашел и колорит, и рисунок, и, можно сказать, декоративный ритм, адекватные тонкому плетению и вместе с тем ясности и связности тургеневского словесного диалога, мельчайшие детали костюмов, вещей (то есть обстановки), и {414} декорации обнаруживали при внимательном их рассмотрении взаимосцепление и переключение одного элемента и другой при строгой стилистическом единстве, как это и делает сам Тургенев, подобно Мюссе. Добужинский в своем декоративном искусстве являлся, более чем кто-либо, лирическим полом… Добужинский любил прочно держаться за быт, за конкретно видимые эпохи, не боясь подробностей и достигая умным подбором стилево-показательного живописного комплекса полной иллюзии опоэтизированной действительности. Его декорации и костюмы в совокупности образовывали живописное повествование об эпохе, параллельное действию» (Борис Асафьев (Игорь Глебов), Русская живопись. Мысли и думы. Л.‑М., «Искусство», 1966, стр. 102). [↑](#endnote-ref-284)
284. С. Яблоновский, Месяц в деревне. — «Русское слово», 1909, 10 декабря. [↑](#endnote-ref-285)
285. П. Муратов в статье «Добужинский в Художественном театре» вообще анализирует только «стиль», живописную сторону спектакля: «А как хорошо сидит на диване в начале третьего акта г‑н Станиславский и как хорошо изумительное пальто в конце пьесы!» («Утро России», 1909, 4 декабря).

Костюм «денди» Ракитина был предметом самого пристального внимания Добужинского: «“Верховой” костюм Ракитина третьего и четвертого действия я предполагаю или темно-синий, или черный, во втором случае с темно-желтыми брюками. Высоких сапогов не хочется — шпоры при длинных брюках занятнее. Если Ракитин в пятом действии, уезжая, одевает пальто, я предлагаю два варианта: одно более франтовское, другое, скорее, дорожное (с капюшоном и бранденбурами)» (письмо М. В. Добужинского К. С. Станиславскому от 20 сентября 1909 г. Музей МХАТ). [↑](#endnote-ref-286)
286. См., например, шарж Ре-Ми в «Сатириконе» (1909, № 51) или шарж в газете «Утро России» (1909, 11 декабря). [↑](#endnote-ref-287)
287. Собр. соч., т. 5, стр. 605. [↑](#endnote-ref-288)
288. Собр. соч., т. 1, стр. 328. [↑](#endnote-ref-289)
289. Там же. [↑](#endnote-ref-290)
290. Л. Гуревич, К. С. Станиславский, — Сб. «Мастера МХАТ», стр. 42. [↑](#endnote-ref-291)
291. П. Д. Боборыкин, Воспоминания, М., Гослитиздат, 1965, т. 2, стр. 389 – 390. [↑](#endnote-ref-292)
292. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского. Музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-293)
293. Записная книжка К. С. Станиславского. Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского, № 919. [↑](#endnote-ref-294)
294. Н. Эфрос, «Месяц в деревне». — «Речь», 1909, 12 декабря. [↑](#endnote-ref-295)
295. «Несколько слов о постановке “Месяца в деревне” на сцене Художественного театра». — «Московский еженедельник», 1909, № 50, стр. 50 – 51.

О том же пишут другие рецензенты: «Сдержанные, чтобы не сказать, застывшие манеры; почти полное отсутствие реакции на внешние впечатления, легкое изменение в лице при получении самых тяжелых ударов…» (И., «Месяц в деревне». — «Русские ведомости», 1909, 11 декабря).

«Дело не в точности воссоздания дворянского гнезда — дело в воссоздании тургеневского стиля, его “дымки”, грусти. Это блистательно. Какой он сдержанный! Г‑н Станиславский играет его даже почти без жестов, на очень немногих матовых нотах. Это так идет к Ракитину, эстету, изысканному во всем, в чувстве и слове, красиво-печальному {415} и снисходительно-пренебрежительному к жизни. Может быть, это — немножко и гримаса, как и весь российский, барский чайльд-гарольдизм. Но понемногу гримаса срослась с лицом. И все-таки вся внешняя сдержанность, вся скупость на интонацию и жест не скрыла жизни чувств Ракитина. Они говорили через глаза. Если они не захватывали, то потому, что не могли захватить. Они у Ракитина сверху. Они больше всего — предмет для самолюбования, объект его тонких размышлений. И если была суховатость, то не в игре г‑на Станиславского, а в самом Ракитине». (Н. Эфрос, Тургенев в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента). — СПб., «Речь», 1909, 12 декабря). [↑](#endnote-ref-296)
296. П. Ярцев («“Месяц в деревне” на сцене Художественного театра». — «Утро России», 1909, 11 декабря) писал: «Главное в этом спектакле в том, как подходит Художественный театр к “Месяцу в деревне”. Он не украшает ту жизнь и тех людей, которые в нем написаны, он не смотрит на этих людей с улыбкой, нет в нем к ним отношения иронического, похожего на то, какими их рисует Сомов. Театр их принимает прямо, ясно, “как живых”, и потому они выходят простыми и светлыми. Светлое — это основное впечатление от этого спектакля.

Ракитин у г‑на Станиславского может показаться опрощенным. В нем как будто совсем нет обычной у Ракитина на сцене манерности, он без всякой очевидной позы. Но это только потому, что Ракитин Станиславского без всякой театральности, что здесь образ на сцене складывается средствами иными, и очень высокими средствами. И так выходит, что опрощенный Ракитин — самый подлинный, что все в нем есть, что написано, но все это передано красками мягкими, и самая манерность у Ракитина выходит утонченною, когда она за такой простотой. Ценность такого исполнения очень высока…» [↑](#endnote-ref-297)
297. Сб. «Л. М. Леонидов», стр. 135 – 136.

Напомним историю Алексея Стаховича так, как изложена она в фантастических почти очертаниях в «Театральном романе» Михаила Булгакова. В галерее портретов «Независимого театра» за императором Нероном, Грибоедовым и заведующим осветительными приборами: «из рамы глянул на меня лихо заломленный уланский кивер, под ним барское лицо, нафиксатуаренные усы, генеральские кавалерийские эполеты, красный лацкан, лядунка. — Покойный генерал-майор Клавдий Александрович Эшаппар де Бионкур, командир лейб-гвардии уланского его величества полка… История его совершенно необыкновенная. Как-то приехал он на два дня из Питера в Москву, пообедал у Тестова, а вечером попал в наш театр. Ну, натурально, сел в первом ряду, смотрит… Не помню, какую пьесу играли, но очевидцы рассказывали, что во время картины, где был изображен лес, с генералом что-то сделалось. Лес в закате, птицы перед сном засвистели, за сценой благовест к вечерне в селенье дальнем… Смотрят, генерал сидит и батистовым платком утирает глаза.

После спектакля пошел в кабинет к Аристарху Платоновичу. Капельдинер потом рассказывал, что, взойдя в кабинет, генерал сказал глухо и страшно: “Научите, что делать?!” Ну, тут они затворились с Аристархом Платоновичем… заперлись, и о чем говорили, неизвестно, но известно, что ночью же генерал послал в Петербург телеграмму такого содержания: “Петербург. Его величеству. Почувствовав призвание быть актером вашего величества Независимого {416} театра, всеподданнейше прошу об отставке, Комаровский-Бионкур”…

— Какие же роли он играл? — спросил я.

— Царей, полководцев и камердинеров в богатых домах, — ответил Бомбардов… — Он все насквозь знал, даме ли платок, налить ли вина, по-французски говорил идеально, лучше французов… И была у него еще страсть: до ужаса любил изображать птиц за сценой. Когда шли пьесы, где действие весной в деревне, он всегда сидел в кулисах на стремянке и свистел соловьем. Вот какая странная история!» (Михаил Булгаков, Избранная проза, М., Гослитиздат, 1966, стр. 547 – 549). [↑](#endnote-ref-298)
298. А. Дикий, Повесть о театральной юности, М., «Искусство», 1957. стр. 145. [↑](#endnote-ref-299)
299. Об этом с досадой говорили многие рецензенты. По мнению Н. Эфроса, Станиславский «перемудрил» грим Любина — эспаньолка толста, баки лезут в рот, нет в его Любине «некоторой изысканности», отличающей тургеневский образ: «Г‑н Станиславский в увлечении своим пониманием характера “Провинциалки” впал в несомненную крайность и тем повредил жизненности данного им образа. Но отдельные сцены проведены им с большим комизмом и оригинальностью» (Н. Эфрос, Тургеневский спектакль в Художественном театре — «Речь», 1912, 8 марта).

Или другой отзыв: «Последней шла “Провинциалка”, исполненная в особенно комическом духе, может быть, более комическом, чем это нужно по пьесе… По сравнению с первыми двумя пьесами это как будто очень холодный душ после теплой ванны. И, конечно умышленно, в этой среде даже старый граф становился не просто смешон, но карикатурен. Куда этому графу Любину, изображенному Станиславским, до действительного аристократа, до истинно барских манер и величавого спокойствия князя Абрезкова в “Живом трупе”, изображаемого также г‑ном Станиславским!» (И., Комедии Тургенева. — «Русские ведомости», 1912, 7 марта). [↑](#endnote-ref-300)
300. «Москвитянин», 1851, ч. II, № 5, стр. 71. [↑](#endnote-ref-301)
301. Режиссерский экземпляр спектакля «Провинциалка» Музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-302)
302. А. Д. Попов, игравший в спектакле слугу Аполлошку, вспоминает, как реален был страх его в этом спектакле: то ли он, Попов, боялся Станиславского, то ли слуга трепетал перед важным барином, который «всех рассматривал в монокль и здоровался кончиками трех пальцев, сложенных в “щепоть”, как будто он собирался креститься» (А. Д. Попов, Воспоминания и размышления о театре, М., ВТО, 1963, стр. 73). [↑](#endnote-ref-303)
303. А. Дикий, Повесть о театральной юности, стр. 152. [↑](#endnote-ref-304)
304. Там же, стр. 160 – 165.

Надо сказать, что эта сцена была кульминацией образа и у других исполнителей. А. Вольф писал о том, как играл ее В. В. Самойлов: «Сцена пения и потом объяснения в любви волокиты, прерываемого ревнивым мужем, были исполнены с самым тонким комизмом» (А. И. Вольф, Хроника петербургских театров ч. I. СПб., 1877, стр. 143). [↑](#endnote-ref-305)
305. Интересен спор Станиславского с М. В. Добужинским, возникший в работе над этой ролью. Станиславский вообще высоко ценил и любил Добужинского. С 1909 г. — со времени «Месяца в деревне», — они постоянно переписывались, делились планами работы, одна из комнат в квартире Станиславского так и называлась {417} «комната Добужинского» — в ней останавливался художник, приезжая из Петербурга.

Близость эта не прерывалась до последних лет жизни Станиславского. Однако, когда Добужинский предложил Станиславскому эскиз грима Любина, очень стильный, очень отвечающий эпохе, но не совпадающий с представлением Станиславского о своем герое, актер резко отверг его. Рассказ об этом конфликте Станиславский подготовил для «Моей жизни в искусстве», но в окончательную редакцию книги не включил. Под названием «Спор с художником» рассказ этот напечатан в приложениях к 1‑му тому Собрания сочинений К. С. Станиславского (стр. 428 – 430). Сохранился вариант эскиза костюма и грима Любина, возможно, и вызвавший несогласие Станиславского. Граф представлен Добужинским здесь черноволосым, длиннолицым господином с огромными бакенбардами. Одет он в коричневую визитку, серые брюки; в правой руке держит серый цилиндр, в левой — желтые перчатки, на плечи накинуто щегольское полупальто.

Мастерский этот эскиз действительно не совпадает с образом Станиславского: у художника Любин более энглизирован, больше «европеец», чем тот полнеющий, глупо-добродушный «главный провинциал», которого играл Станиславский. [↑](#endnote-ref-306)
306. Роль далась Станиславскому не сразу. В записной книжке он отметил свои трудности вхождения в образ: «В “Провин[циалке]” — я спутался и перестал жить. Причины: 1) Прежде чем перейти на сцену и получить характ[ерность] обыкновенно — от себя и за столом, сживаясь с ролью — это нарушено было, т. к. надо было вовремя пользоваться сценой. Внутренний тип не ясен, характ[ерность] раньше времени. 2) Сулер (Л. А. Сулержицкий, принимавший участие в работе над тургеневским спектаклем. — *Е. П*.) стал насиловать и требовать какого-то голоса и наивности, кот[орая была] раньше и кот[орую] я никак не могу уловить. Поэтому на генеральн[ой] и первых спект[аклях] я потерял себя на сцене и жил не складом души роли, а искал в себе голоса, поднятых наивных бровей, каких-то жестов. Я не жил, а слушал и смотрел на себя.

Мне стало очень неуютно, скучно и противно на сцене» (Записные книжки К. С. Станиславского. Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского, № 927). [↑](#endnote-ref-307)
307. С. Яблоновский. О театре, стр. 231. [↑](#endnote-ref-308)
308. А. Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 7, стр. 137. [↑](#endnote-ref-309)
309. Вл. И. Немирович-Данченко, Режиссерский экземпляр «На всякого мудреца довольно простоты». Музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-310)
310. Эскиз и подробное описание Станиславским грима Крутицкого хранится в Музее МХАТ.

Гримеры Художественного театра Я. И. и М. А. Гремиславские вспоминают, что, «договариваясь о гриме Крутицкого, Константин Сергеевич высказывал желание, чтобы волосы были рыжеватые, с проседью, с зачесанными наперед “военными” висками, а череп чтобы был похож на голову новорожденного ребенка. Очень грубые, из грубого волоса усы и баки. Здесь впервые попробовали их сделать из морской травы» («К. С. Станиславский за кулисами. По воспоминаниям Я. И. и М. А. Гремиславских и И. К. Тщедушнова» — «Ежегодник МХТ» за 1943 г., стр. 414). [↑](#endnote-ref-311)
311. А. Ф. Писемский, Собрание сочинений в 9‑ти томах, т. 4, М., Изд. «Правда», 1959, стр. 5. [↑](#endnote-ref-312)
312. {418} Л. Гуревич, К. С. Станиславский. — Сб. «Мастера МХАТ» стр. 31.

А вот современные отзывы прессы: «Его Крутицкий с сутуловатой спиной, с останавливающимся минутами взглядом и с необычайным упрямством, разлитым во всем лице, дает очень яркий образ человека, у которого уже плохо работает одряхлевший, неповоротливый мозг. Но человек этот не желает помириться с потерею власти и упрямо, втихомолку кует “прожекты”, которые должны привести к закрытию всех новых учреждений» («Голос Москвы», 1910, 13 марта).

Стахович, именовавший себя «старшим» (отец того А. А. Стаховича, актера Художественного театра, о котором шла речь применительно к «Месяцу в деревне»), оставил специальную статью «К. С. Станиславский в роли генерала Крутицкого», где подробно описал этого «генерала во всем — высокого, сутулого, с брюшком, который на вопрос о занятиях отвечает весомо и внушительно: “Я пишу… Я много пишу…”» (А. Стахович (старший). К. С. Станиславский в роли генерала Крутицкого. — «Речь», 1910, 25 апреля). [↑](#endnote-ref-313)
313. Собр. соч., т. 1, стр. 427 – 428. [↑](#endnote-ref-314)
314. Собр. соч., т. 5, стр. 518. [↑](#endnote-ref-315)
315. Собр. соч., т. 6, стр. 256. [↑](#endnote-ref-316)
316. «Премьера Художественного театра». — «Голос Москвы», 1910, 12 марта.

Вот еще характерные отзывы прессы 10‑х гг.: «Пьеса писалась на рубеже, когда старая Россия, Россия крепостных времен, Россия Крутицких, Мамаевых, Турусиных, сломленная эпохою великих реформ, поднялась в последних судорогах на борьбу с новой жизнью. История повторяется — мы опять стоим на таком же рубеже. Старая Россия, Россия бесконтрольных бюрократов, укрепившись в Государственном совете и еще в двух-трех цитаделях, ведет упорную борьбу с новой Россией…

И вот почему старая пьеса Островского оказалась современною пьесой. Быть может, она никогда еще не была настолько современной, как теперь… В этом смехе и в этих аплодисментах звучит неумолимый приговор всего русского общества господам Крутицким, Мамаевым и другим представителям и выразителям старой России» (Дий Одинокий, Дневник театрала. — «Голос Москвы», 1910, 13 марта). [↑](#endnote-ref-317)
317. С. Яблоновский, «На всякого мудреца довольно простоты». — «Русское слово», 1910, 12 марта. [↑](#endnote-ref-318)
318. Дий Одинокий, Дневник театрала. — «Голос Москвы», 1910, 13 марта. В этой рецензии интересно воспоминание об исполнении роли Крутицкого известным актером Малого театра И. П. Киселевским: «Великолепный исполнитель роли Крутицкого г‑н Киселевский играл его блестящим светским генералом. Его Крутицкий, как и Скалозуб, был созвездием мазурок и маневров…»

Другие критики также единодушны в признании этой работы Станиславского. Воинствующий Эм. Бескин, доказывающий, что театр прошел мимо Островского, выделяет в спектакле только Станиславского: «До того стильно, до того типично, до того хорошо, что хотелось бы выхватить его из всего спектакля и поставить его не у четвертой стены, а у стены настоящего Островского» («Раннее утро», 1910, 14 марта).

Николай Эфрос говорит, что Крутицкий — великолепнейшая фигура спектакля, и напоминает, что Москва видела замечательных {419} Крутицких, начиная с Шумского, но что «г‑ну Станиславскому не страшны эти большие воспоминания… Похвалы своему гениальному уму и своей государственной мудрости он слушал замечательно, с важным видом, лишь игрою губ и глаз выдавая, как утопает в сладком блаженстве убогая, давно поросшая мохом душа. Был истинным “спасителем отечества”, последним из эпохи “великих реформ”, через 40 лет опять возродившимся в русской действительности и опять принявшимся с помощью Глумовых, полетом уже куда крупнее, сочинять прожекты о вреде новых реформ. Думал ли Островский, что будет так живуч этот тип?» («Речь», 1910, 16 марта). [↑](#endnote-ref-319)
319. «Русский инвалид», 1910, 11 марта. [↑](#endnote-ref-320)
320. «Русские ведомости», 1910, 12 марта. [↑](#endnote-ref-321)
321. И. Н., «На всякого мудреца довольно простоты». — «Русские ведомости», 1910, 12 марта. [↑](#endnote-ref-322)
322. Собр. соч., т. 5, стр. 519. [↑](#endnote-ref-323)
323. С. Дрейден, В зрительном зале — Владимир Ильич, М., «Искусство», 1967, стр. 174 – 175. [↑](#endnote-ref-324)
324. Там же, стр. 167 – 213. [↑](#endnote-ref-325)
325. Из письма О. В. Гзовской С. Д. Дрейдену. — См.: «В зрительном зале — Владимир Ильич», стр. 178. [↑](#endnote-ref-326)
326. Собр. соч., т. 1, стр. 140. [↑](#endnote-ref-327)
327. Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, стр. 285 – 286. [↑](#endnote-ref-328)
328. Н. Эфрос, «“Живой труп” в Художественном театре». — «Раннее утро», 1911, 25 сентября. [↑](#endnote-ref-329)
329. С. Волконский, «Живой труп». — «Аполлон», 1911, № 14. [↑](#endnote-ref-330)
330. Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, стр. 286. [↑](#endnote-ref-331)
331. С. Бирман, Путь актрисы, М., ВТО, 1959, стр. 53 – 54.

В марте 1913 г. Станиславского в роли Абрезкова видел Блок. Он записал в дневнике: «27‑го “Живой труп”. Все — актеры, единственные и прекрасные, но актеры. Один Станиславский — опять и актер и человек, чудесное соединение жизни и искусства». (А. Блок, Собр. соч. в 8 томах, т. 7, стр. 138). [↑](#endnote-ref-332)
332. «Речь», 1910, 19 января. [↑](#endnote-ref-333)
333. См. сб.: «И. Я. Гремиславский», М., «Искусство», 1967, и вступительную статью к нему М. Пожарской и Н. Чушкина. [↑](#endnote-ref-334)
334. Собр. соч., т. 7, стр. 559. [↑](#endnote-ref-335)
335. В Музее МХАТ хранится экземпляр роли Аргана, над которым работал Станиславский. Это печатный экземпляр комедии в переводе П. И. Вейнберга, в котором разработка первого монолога Аргана и последней интермедии написаны К. С. Станиславским. Остальные, очень подробные и явно следующие указаниям К. С. Станиславского записи сделаны рукою помощника режиссера МХТ А. А. Пагавы.

Там же хранится режиссерский план Станиславского, подробно, по номерам размечающий текст комедии; к сожалению, самого экземпляра текста, соответствующего этой разметке, нет ни в Музее МХАТ, ни в Доме-музее К. С. Станиславского. В то же время эта разметка достаточно подробна и конкретна, чтобы, сопоставляя эти экземпляры, можно было детально восстановить замысел Станиславского и осуществление его в реальном спектакле. Это обстоятельно и конкретно сделала кандидат искусствоведения {420} Ю. Рубина в Своей работе «Мольер в сценической интерпретации Станиславского» (диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Государственная библиотека им. В. И. Ленина, Лб. ДК. 49/1239). [↑](#endnote-ref-336)
336. Собр. соч., т. 2, стр. 336 – 337. [↑](#endnote-ref-337)
337. В нескольких записных книжках Станиславского, относящихся к периоду работы над «Мнимым больным», он постоянно возвращается к проблеме взаимоотношения пьесы с жизнью, сценического характера с реальным характером актера. Так, в книжке «Аффективные чувства» записано на листке — «Аффективная память: “Мни[мый] больн[ой]”. Скандал мой от отчаяния со слезами. После того день отдыха и отчаяние. К вечеру лежал в кровати, зубрил роль и приходил в отчаяние. Потом повторял сцену с Марусей [М. П. Лилина играла роль служанки Туанеты. — *Е. П*.], явился [нрзбр]. Она ушла. Родили образ спокойного буржуа… [Дальше Станиславский сравнивает процесс рождения роли с родами]. Мольер, Бенуа, Стахович оплодотворили меня. Потом через мученье все претворилось и родился сын, похожий и на Мольера, и на Бенуа, и на то, что показывал Стахович» (Музей МХАТ, № 915, л. 11). Затем: «Всегда надо идти в роли от себя, от своих чувств, удачно скомбинированных и сгруппированных.

Для этого необходимо научиться во всякую минуту находить себя на сцене, находить себя в роли — как только актер заблудился среди условности — пусть он спросит себя, — а как бы я сам это сделал?.. Этот вопрос — тот же камертон для артиста, к проверке которого надо постоянно обращаться… Ведь сцена все увеличивает — на актера смотрят с увеличительным стеклом» (№ 911, л. 46 – 47). «Характерн[ость]. Стахов[ич] показал мне, как играть француза. Мнимый больн[ой]. Я схватил чисто внешнюю сторону от зрительского впечатления, и вот у меня в процессе переживания от себя лич[но] вкралось копирование внешности Стаховича. Пошли штампы, все спуталось.

Чтобы вернуть жизненное самочувствие, надо было: 1) или отделаться от Стаховича и вернуться к себе самому, или 2) поймать в психологии француза, котор[ого] изображал мне Стахович, что заставляет его именно так, а не иначе махать руками, действовать. Я вникал в психологию и почувствовал, что его типичные черты от эгоизма, самомнения и деспотизма француза… В своей личной психологии, слитой с ролью, я постарался найти в себе и добавить к общему состоянию (или зерну) — самомнение и деспотизм, 3) я постарался найти в себе самом совсем другой внешний образ (Стахович показывал аристократа, а я — буржуа). При последующей попытке произошло случайно слияние, т. е. ранее пережитая психология слилась с отдельно найденным внешним образом. Таким образом характерность иногда выливается из самой психологии, т. е. из внутреннего обзора роли, а в других случаях еще находится особо — в чисто внешних поисках роли» (№ 927, л. 6 – 8). [↑](#endnote-ref-338)
338. П. Марков. Правда театра. М., «Искусство», 1965, стр. 38.

Вот как описывает первую сцену спектакля автор монографии о художнике, М. Эткинд: «Спальня Арганов — небольшая комната с серыми стенами и дощатым потолком. Плотно закрыты окна. В камине — огонь… Главное здесь — большие красные альковы, где величаво стоят просторные кровати со множеством перин. Повсюду лекарства и всякая аптечная посуда — бутылки, тазы, реторты, {421} пробирки, грелки, целые батареи приспособлений Для клизм. Они на столе и на полках, над камином, в специальном шкафчике над дверью. Даже навершия над альковами положи на колбы (эта деталь была в первоначальном эскизе декораций, на сцене она не была воплощена. — *Е. П*.). Художник создает настроение, необходимое спектаклю, не трансформируя форму, не прибегая к парадоксальности. Гротеска нет. Улыбку вызывает лишь обилие лекарств, да та бережность, с которой они расставлены. Сочетанием приглушенных, каких-то поблекших красок и игрой света художник добился почти физического ощущения спертости, затхлости воздуха в этой комнате, словно пропитанной запахами компрессов и примочек, клеенки и чуланчика с овальным окошком, в который время от времени спешно отправлялся Арган… Трудно представить себе более естественную обстановку для опустившегося, испуганно ушедшего в созерцание своих недугов, обрюзгшего и неряшливого человека с бледно-розовым лицом, проводящего половину жизни, держась за живот. Таким предстает “мнимый больной” на одном из рисунков — голова и шея повязаны канаусовым платком, теплая кофта, короткие бархатные панталоны, сваливающиеся шерстяные чулки» (М. Эткинд, Александр Бенуа, Л.‑М., «Искусство», 1965, стр. 105).

Давая яркое описание спектакля, Эткинд, думается, все же не совсем прав, несколько натуралистически преувеличивая обжитость комнаты Аргана. При всей достоверности обстановки театральность не изгонялась из комедии, но сливалась с этою достоверностью, пронизывала живописное решение так же, как пронизывала она «естественность» действия, сценического поведения героев.

Решение Бенуа не было просто удачным сценическим вариантом живописи «малых голландцев», это был интерьер мольеровской комедии, и яркость и радость красок была непременным условием его. Затхлость не пропитывала воздух; все было обобщеннее, радостнее, театральней. И сам Арган Станиславского, особенно в спектакле, вовсе не был запущенным, неопрятным, обрюзглым стариком. Всмотритесь в многочисленные его фотографии: огромные упругие щеки, выпяченные губы гурмана и сластолюбца, маленькие хитрые глаза человека, который не даст себя обмануть ни на грош, косынка, из-под которой выбиваются длинные пряди совершенно темных волос, пучок волос под подбородком — модная бородка мольеровских времен, — это не испуганный, замученный недугами, хоть и мнимыми, старец, но здоровяк во цвете лет, живущий в свое удовольствие в уютной и удобной комнате. [↑](#endnote-ref-339)
339. Правя не вполне устраивающий его перевод комедии П. Вейнберга, Станиславский все время справляется с мольеровским подлинником на французском языке. Так, соответственно Мольеру, он исправляет название монеты «су» на старинное мольеровское «соль» (sol). Или, призывая служанку, кричит не «русифицированно» — «динь-динь-динь», как у Вейнберга, а по-мольеровски: «дрелен» (drelen, drelen!).

Вообще же Станиславский обращается с переводом Вейнберга свободно; он сокращает и правит текст, делая его более разговорно-простым. [↑](#endnote-ref-340)
340. М. Кнебель, Вся жизнь, М., ВТО, 1957, стр. 201.

Мемуары подтверждают ту высочайшую оценку исполнения Станиславского, которое давала современная ему критика, отмечавшая новое качество исполнения актера.

{422} Рецензент журнала «Рампа и жизнь» отмечает необычность, «дебютность» нового «Мнимого больного»: «Художественный театр взялся за новое дело, к которому, однако, уже подходил в нескольких постановках. В серьезном, многодумном театре, который из “Ревизора” умудрился изгнать смех почти без остатка, поставили мольеровские вещи, как смехотворную буффонаду. В Художественном театре решили вовсю смешить публику, не давая ей никаких поводов для серьезных размышлений… Девять десятых всех похвал исполнению нужно отдать Станиславскому, игравшему “мнимого больного”. Это было страшно талантливо и увлекательно…» (М. Юрьев, Мольеровский спектакль. — «Рампа и жизнь», 1913, № 13, стр. 5). И в следующем номере журнала, продолжая первую рецензию, критик подчеркивает: «В прошлый раз под свежим впечатлением первого представления я выделил игру г. Станиславского, как самое ценное, самое прекрасное в спектакле. И, проверив себя (на третьем представлении), я не изменю своего мнения. В то время как все надуманное, сделанное для смеха, во второй раз совсем уже не действует, — в игре Станиславского остается целый ряд штрихов, сохраняющих почти всю силу своего воздействия благодаря тому, что они при всей своей буффонности выливаются со свежестью и непринужденностью истинного переживания» («Рампа и жизнь», 1913, № 14, стр. 6).

Интересно, что в этой рецензии подчеркивается именно «свежесть» истинного переживания почти в тех же терминах, какие употреблялись самим Станиславским.

«Веселость спектакля особая. До сих пор мы видели героя мольеровской пьесы на сцене, плохо или хорошо он играл, проникнут он был искусственностью или правдивостью, но он был на сцене, а не в домашней обстановке, не в кругу своих родных, не в мелких подробностях быта и долгих привычек. Французское исполнение Мольера сохранило массу традиций, так сильно прикрепившихся к пьесе, что трудно вообразить представление Мольера освобожденным от давно вкоренившегося обычая. Вчера мы увидели, что можно Мольера представить совсем иначе, и после “Мнимого больного” странным даже кажется, почему Художественный театр так поздно подошел к Мольеру; по духу и стремлениям это наиболее близкий художественникам автор, быть может, не менее, а более близкий, чем Чехов…

Вчера мы видели жизнь с ее подробностями, а не игру на сцене. Протекала эта жизнь не у нас, не в наше время, а много-много лет назад, во Франции; и она была любопытна, эта домашняя жизнь давнего времени, со всеми ее мелочами, грубостью, часто глупостью и комизмом… Нельзя сказать, что г‑н Станиславский хорошо играет Аргана, потому что он не играет, а живет, он сливается с изображаемым лицом…» (И. Х., «Мнимый больной». — «Русские ведомости», 1914, 12 марта).

Даже Эм. Бескин, противник Художественного театра, доброжелательно отзывается о «тяжелой подлинности» спектакля и о Станиславском — Аргане — большом, с чувственным ртом, плаксивом, прижимающем к животу подушку, чтобы не простудиться… (См.: «Рампа и жизнь», 1913, 29 марта).

Принципиально важна статья Н. Эфроса, утверждающая «систему» Станиславского и связь с ней его роли: «Вероятно, читатели знают, что К. С. Станиславский теперь, вот уже года три, — во власти своей особой теории сценической игры. По этой теории, {423} которая — сущий антипод дидеротовскому “Парадоксу об актере”, центральный пункт — исключительная, все покрывающая важность “переживания”.

Казалось, что мольеровский Арган, который окрашен так густо театрально, готовил для этой теории Станиславского жестокое испытание. Как примирить требования роли, написанной для королевской потехи, и требования Станиславского, такие ригористические, о “логике чувств”?.. Не буду забираться в дебри теоретического спора, в гущу сценических принципов. Может быть, так — только для самого Станиславского (думаю, что не совсем так), но, во всяком случае, для него-то его теория оказалась в высокой степени благодетельною…

Да, его Арган был фигурою фарса, вполне мольеровскою фигурою. Не пропущена неиспользованной ни одна фарсовая возможность, ни один, вульгарно выражаясь, “крендель”, только все они взяты не из “традиций”, а даны богатою выдумкою актера. И в то же время этот Арган был не только смешною театральною фигурою, какою бывал почти всегда до сих пор, какою узаконен “Французскою комедиею”… но был и живым, жизненно содержательным лицом. Все украшения фарса, все приемы буффонады, такой смелой, не вынудили и малой ошибки против “логики чувств”, правильности “желаний”, говоря языком г‑на Станиславского…» (Н. Эфрос, Мольер в Художественном театре. — «Речь», 1913, 29 марта). [↑](#endnote-ref-341)
341. См. М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., Гослитиздат, 1966. [↑](#endnote-ref-342)
342. См. Собр. соч., т. 5, стр. 526.

В этих записях (стр. 519 – 527) Станиславский подробно и последовательно описывает свои этапы работы над ролью Рипафратты. [↑](#endnote-ref-343)
343. Собр., соч., т. 2, стр. 337.

Станиславский здесь подчеркивает отличие сверхзадачи своей роли от общей сверхзадачи и пьесы и спектакля: «Такая задача относилась больше к моей роли, а не ко всей пьесе. Когда же, после долгой работы, мы поняли, что “хозяйкой гостиницы”, или, иначе говоря, “хозяйкой нашей жизни” является женщина (Мирандолина), и сообразно с этим установили действенную сверхзадачу, то вся внутренняя сущность сама собой выявилась» (там же, стр. 337). [↑](#endnote-ref-344)
344. «Власть женщины — для этого написана пьеса. Но, разбирая пьесу, почувствовали, что хозяйка имеет большое значение. Чуть не остановились на том, что хозяйка — сквозное действие. Потом хозяйка и власть женщины слились вместе. И сквозное действие надо искать в области — хозяйка — женщина, которая властвует не только в гостинице, но и в сердцах мужчин» (Собр. соч., т. 5, стр. 527). [↑](#endnote-ref-345)
345. В. И. Ленин, Война и российская социал-демократия. — Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 15. [↑](#endnote-ref-346)
346. Письмо А. Н. Бенуа К. С. Станиславскому от 14 января 1913 г., Музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-347)
347. Там же.

Критика подчеркивала первостепенное значение работы художника в этом спектакле:

«Пять картин “Трактирщицы” — это прежде всего пять побед художника А. Бенуа. Затем это пять побед бутафории, которая {424} создана опять-таки по рисункам А Бенуа. Потом это пять побед костюмера (костюмы по рисункам А. Бенуа). Пять раз вас гипнотизируют; вы верите в эти старые настоящие стены, на которые время наложило такую несомненную печать, верите в этот настоящий пол, сложенный из каменных плит; верите во все ходы и переходы, в галереи, чердаки, в тысячи дополнительных мелочей. Вы знаете, что все пять показанных вам помещений — помещения одного дома. Открывают ставни, и врывается то самое солнце, которое слепило ваши глаза в Италии; открывают дверь — вы видите расстилающийся город» (С. Яблоновский, «Хозяйка гостиницы» Гольдони. — «Русское слово», 1914, 4 февраля). [↑](#endnote-ref-348)
348. «Московский листок», 1898, 6 декабря. [↑](#endnote-ref-349)
349. С. Глаголь, Трактирщица. — «Курьер», 1896, 4 декабря. [↑](#endnote-ref-350)
350. Ар., Трактирщица. — «Русское слово», 1898, 3 декабря. [↑](#endnote-ref-351)
351. Собр. соч., т. 5, стр. 521. [↑](#endnote-ref-352)
352. Там же, стр. 522. [↑](#endnote-ref-353)
353. Марков, Правда театра, стр. 41. [↑](#endnote-ref-354)
354. Як. Львов, Хозяйка гостиницы. — «Новости сезона», 1914, 4 февраля. [↑](#endnote-ref-355)
355. И., Хозяйка гостиницы. — «Русские ведомости», 1914, 4 февраля.

Другие отзывы: «Лучше сыграть эту роль нельзя. Артист покоряет, заставляет соглашаться со всяким своим жестом, со всякой интонацией, иногда такой смелой и неожиданной, но всегда необычайно простой и жизненной. Работа г‑на Станиславского всегда филигранна, всегда ювелирно тонка. Он изображает не тип, а совершенно определенную фигуру, хранящую черты данного типа» (А л. С м., «Хозяйка гостиницы» на сцене Художественного театра. — «Театр», 1914, 5 февраля).

«Что особенно хорошо у г‑на Станиславского, так это отсутствие какой бы то ни было, хотя бы одной черточки шаржа. В этой роли страшно трудно избежать шаржа, а г‑н Станиславский его избегает…» (Дни Одинокий, В Художественном театре. — «Московский листок», 1914, 4 февраля).

Эм. Бескин в статье с характерным названием «Лорнет Бенуа» замечает: «У г‑на Станиславского какая-то своя, особая мягкость, рыхлость, интересная, любопытная, но далеко не всегда совпадающая с текстом и смыслом роли. Эта мягкость заставляет Станиславского оригинально индивидуализировать почти все роли — делать из взрослого мужчины большого ребенка. Большой ребенок он в Чехове, большой ребенок в “Мнимом больном”; большой ребенок и в “Хозяйке гостиницы”. Для такого узора у него громадный запас техники и изобразительных средств» («Петроградская газета». 1914, 9 февраля). [↑](#endnote-ref-356)
356. И не только Кавалера, но и всех других персонажей спектакля. С. Г. Бирман подробно и интересно описывает, как Станиславский показывает Гзовской сцены Мирандолины с поклонниками:

«Вот он на сцене и вот он — Мирандолина. Ничто не мешает увидеть в Станиславском грациозную трактирщицу. Ни рост. Ни седина. Ни пиджачный костюм. Как “она” смотрит на платок, который преподносит ей синьор Форлипополи, сколько лукавого бессердечия к обнищавшему, но чванному маркизу! Да, безусловно, “эта девушка” знает толк в деньгах! Она умеет распознавать и устанавливать цену людям и вещам.

{425} Богатый граф Д’Альбафьорита протягивает брошь Мирандолине.

Граф. Взгляните на это бриллиантовое украшение.

Мирандолина. Ничего себе.

Какой жадный блеск загорается в глазах Станиславского, изображающего Мирандолину, как он смотрит на брошь! “Она, как лиса, — приговаривает при этом Станиславский, — она, как лиса, а бриллианты — виноград!”

Вот он так близко подошел к руке графа Д’Альбафьорита — Вишневского, что бутафорская брошь коснулась отворота пиджака Станиславского, то есть корсажа Мирандолины. Мирандолина замирает… В ответ на слова графа: “Чтоб у вас был целый убор, позвольте поднести вам и эту вещь”, — слышится нам безусловно “женский” шепот Станиславского — Мирандолины: “Ни за что!”

Так понять и выразить девушку мог в литературе Толстой, Чайковский — в музыке, Станиславский — на репетициях» (С. Бирман, Путь актрисы, стр. 71 – 72). [↑](#endnote-ref-357)
357. П. Ярцев, Русское представление итальянской комедии. — «Речь», 1914, 23 февраля. [↑](#endnote-ref-358)
358. В. Брюсов, Маленькие драмы Пушкина. — «Русские ведомости», 1915, 19 марта. [↑](#endnote-ref-359)
359. См.: «Речь», 1915, 31 марта и 2 апреля.

Правы М. Пожарская и Н. Чушкин, подчеркнувшие, что ошибкой театра было доверие к плану Бенуа, хотя «тема трагической обреченности и гибели, навеянная первой мировой войной и страхом перед надвигающейся социальной катастрофой, была отражением растерянности, кризисного сознания интеллигенции предреволюционных лет» (Сб. «И. Я. Гремиславский», стр. 18). [↑](#endnote-ref-360)
360. «“Пушкинский спектакль” опять оттолкнул Бенуа на позиции так называемой “высокой театральности”, “оперности”, что и послужило причиной расхождения его с Художественным театром… У театра и Бенуа не было найдено общего и определенного взгляда на этот спектакль. Не было установлено единого принципа “монументальной трагедии”, или “лирической”, или “бытовой драмы”, вернее, все переплеталось. Это приводило к тому, что Бенуа пробовал совместить несовместимое: в картину быта внести квинтэссенцию события. Это приводило к внесению символики в быт, к мистике.

В последнем осуществленном (не лучшем, а их было три или четыре) варианте “Пира” была дана небольшая площадь в Лондоне, окруженная облупившимися домами, с выбитыми окнами, выброшенными на улицу предметами домашнего обихода, заваленная всякой рухлядью, вплоть до колыбели, очевидно, погибшего от чумы ребенка. Из всего этого Бенуа сделал самодовлеющие живописные натюрморты. Среди этой “лавки древностей” стоял стол с пирующими. Увидев впервые эту декорацию, Вл. И. Немирович-Данченко удивительно удачно выразился: “Это не пир во время чумы, а чума во время пира”. Так быт перемешался с символикой, осуществленной на сцене старыми приемами живописной декорации.

“Каменный гость” получил одну замечательную декорацию, от которой, собственно, и нужно было идти, — мавзолей Командора. Великолепное архитектурное сооружение с изумительно найденными пропорциями, построенное объемно. Так же хорош был и портал на весь спектакль — огромные колонны по краям сцены, с красивыми красными и синими драпировками, лежащими пышными складками… “Моцарт и Сальери” имел вполне реалистический павильон, {426} с потолками, рельефными карнизами, с огромными черными зеркалами» (Сб. «И. Я. Гремиславский», стр. 136 – 137). [↑](#endnote-ref-361)
361. Собр. соч., т. 5, стр. 527. [↑](#endnote-ref-362)
362. Там же, стр. 628 – 529. [↑](#endnote-ref-363)
363. Там же, стр. 529. [↑](#endnote-ref-364)
364. Эдуард Старк, Шаляпин, Пг., 1915, стр. 183 – 184.

Станиславский так отметил эту встречу: «Шаляпин мне читал Сальери очень холодно, но очень убедительно. Он как-то убеждал меня красотами Пушкина, втолковывал их. Вот что я почувствовал. Он умеет из красот Пушкина сделать убедительные приспособления. Талант, как Шаляпин, умеет взять себе в услужение Пушкина, а бездарный сам поступает к Пушкину в услужение» (Собр. соч., т. 5, стр. 531). [↑](#endnote-ref-365)
365. Бэн, Пушкинский спектакль в Художественном театре. — «Московские ведомости», 1915, 28 марта.

Этот противник Художественного театра, выступавший под псевдонимом «Бэн», злорадствовал: «Как жалко мизерны перед могучими образами пушкинской фантазии г‑н Качалов (Дон-Жуан) и особенно г‑н Станиславский. Как всегда, г‑н Станиславский даже не потрудился выучить свою роль и позорно искажал чудные стихи Пушкина». [↑](#endnote-ref-366)
366. «Биржевые ведомости», 1915, 27 марта. [↑](#endnote-ref-367)
367. С. Яблоновский, Пушкинский спектакль в Художественном театре. — «Русское слово», 19115, 27 марта. [↑](#endnote-ref-368)
368. «Речь», 1915, 27 марта. [↑](#endnote-ref-369)
369. «Речь», 1915, 2 мая. [↑](#endnote-ref-370)
370. «Речь», 1915, 27 марта. [↑](#endnote-ref-371)
371. Н. Эфрос, Спектакли пушкинских драм. — «Биржевые ведомости», 1916, 20 марта. [↑](#endnote-ref-372)
372. Собр. соч., т. 1, стр. 370 – 371. [↑](#endnote-ref-373)
373. Из доклада И. Н. Берсенева о постановке пушкинского спектакля в МХТ. Стенограмма. ЦГАЛИ, ф. 1889, оп. 1, ед. хр. 149, л. 5. [↑](#endnote-ref-374)
374. К. С. Станиславский, Мысли и замечания на репетициях «Села Степанчикова». Записано В. Бебутовым в 1916 г. Музей МХАТ, № 1389, стр. 130. [↑](#endnote-ref-375)
375. Там же, стр. 18. [↑](#endnote-ref-376)
376. Там же, стр. 10. [↑](#endnote-ref-377)
377. Там же, стр. 2. [↑](#endnote-ref-378)
378. Там же, стр. 21 – 22. [↑](#endnote-ref-379)
379. Ф. М. Достоевский, Село Степанчикова и его обитатели. Собрание сочинений в 10‑ти томах, т. 2, М., Гослитиздат, 1956 – 1958, стр. 414 – 415.

В Музее МХАТ хранится экземпляр новой инсценировки «Села Степанчикова». [↑](#endnote-ref-380)
380. Записи В. Бебутова, стр. 64. [↑](#endnote-ref-381)
381. Там же, стр. 82. [↑](#endnote-ref-382)
382. Там же, стр. 91. [↑](#endnote-ref-383)
383. Там же, стр. 121. [↑](#endnote-ref-384)
384. Серафима Бирман, Путь актрисы, стр. 59 – 61. [↑](#endnote-ref-385)
385. Собственно, митрополитов в спектакле было два — Варлаам и Дионисий. Оба произносили в спектакле всего несколько слов, но в роли Дионисия был эпизод, выделявший ее и ставший на несколько мгновений в центр внимания зрителей.

{427} Когда царь Федор рассказывал о том, как лихо запорол медведя молодой купец, он обращался с этим рассказом именно к Дионисию:

«Медведь к нему так близко подошел,

Так близко — вот как ты теперь, владыко,

Ко мне стоишь. А он шагнул вот этак,

Да изловчил рогатину. Да разом

Вот так ее всадил ему в живот!»

Прекрасный комедийный эффект этого рассказа, лишний раз подчеркивающего наивное простодушие царя, был сорван тем, что цензура запретила выход «владык» на сцену. (До Февральской революции появление на сцене православного духовенства вообще возбранялось. Правда, запрещение не распространялось на «монахов», «схимников», особенно тех, в которых были черты идеализации. Но реальные чины духовенства — священники, архиереи, митрополиты и т. д. на сцену не допускались.) В премьере 1898 г. и в дальнейших спектаклях, идущих в России, пришлось «владык» заменить двумя боярами. Правда, Станиславский и тут нашел выразительное сценическое решение: «Чтобы сохранить комизм (хотя бы и значительно более грубый) сцены с медведем и хоть немного заменить Варлаама и Дионисия, я бы поставил двух бояр (советники), каждому по 150 лет (вроде членов государственного совета). Их водят от старости за руки, они подслеповаты. Когда Федор, говоря о медведе, навалится на такую руину, может быть, что-нибудь и останется; если же всю эту сцену проделать с боярином-статистом, все пропадет» (Собр. соч., т. 7, стр. 143).

Так и была поставлена сцена в спектакле. Только в 1906 г., во время берлинских гастролей, «столетнего боярина» снова заменил митрополит Дионисий. Его-то, видимо, и играл Станиславский. [↑](#endnote-ref-386)
386. Впервые Станиславский сыграл Шуйского в Загребе, в декабре 1922 г., затем играл его в театрах Франции и Америки. До этого в Австрии и Германии, в 1922 г., Шуйского играл В. В. Лужский, продолжавший и в дальнейшем исполнять эту роль в очередь со Станиславским. [↑](#endnote-ref-387)
387. Б. Ростоцкий и Н. Чушкин, «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХАТ, М.‑Л., ВТО, 1940, стр. 127 – 128. [↑](#endnote-ref-388)
388. В. А. Симов, Моя работа с режиссерами. Рукопись. — Музей МХАТ. [↑](#endnote-ref-389)
389. Собр. соч., т. 7, стр. 367. [↑](#endnote-ref-390)
390. Б. Ростоцкий и Н. Чушкин, «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХАТ, стр. 146 – 150.

В. Н. Пашенная, игравшая со Станиславским в зарубежных гастролях, свидетельствует о его работе над ролью Шуйского: «А как чутко прислушивался Константин Сергеевич к критике! Всякое замечание, которое ему делали, он принимал с благодарностью, взвешивал и проверял замечание, кто бы его ни сделал и если находил его правильным, с радостью его учитывал. И сам относился к себе, как к актеру, строго критически. Я помню несколько случаев, когда Константин Сергеевич, будучи на сцене, вдруг весь отдавался контролю над тем, что и как он делает.

На этой почве иногда случались некоторые инциденты. В Париже, в театре “Елисейские поля”, шла одна из генеральных репетиций “Царя Федора”. В сцене, когда взволнованный Шуйский, уходя, говорит царю Федору: “Царь всея Руси, Феодор Иоанныч, мне стыдно за тебя!” — следящая из зала за репетицией Н. Н. Литовцева {428} сделала замечание Константину Сергеевичу относительно неправильного повышения голоса в этой фразе… Важно не само замечание, а то, как его принял Константин Сергеевич. Он серьезнейшим образом начал проверять себя и, убедившись, что замечание правильно в смысле ударения и повышения голоса, стал искать верное произношение этой фразы… “Царь всея Руси!”, — горячо начал Станиславский, но сказал не “Федор Иоаннович”, а “Дмитрий Федорович”»… (В. Пашенная, Искусство актрисы, стр. 142). [↑](#endnote-ref-391)
391. В. И. Качалов, Радостно ощущать себя гражданином нашей страны. — «Уральский рабочий», Свердловск, 1936, 1 января. [↑](#endnote-ref-392)
392. Это свидетельствует Г. В. Кристи, историк театра и педагог Школы-студии МХАТ, в 30‑е годы работавший режиссером Оперного театра им. К. С. Станиславского. [↑](#endnote-ref-393)
393. С. Михоэлс, Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира. — Сб. «Михоэлс», М., «Искусство», 1965, стр. 102. [↑](#endnote-ref-394)
394. Приведено в монографии Н. Чушкина «Гамлет — Качалов», М., «Искусство», 1966, стр. 43. [↑](#endnote-ref-395)
395. А. Клинчин и Л. Ходоровская, Путь режиссера, стр. 252 – 254. [↑](#endnote-ref-396)
396. Н. Петров, 50 и 500, М., ВТО, 1960, стр. 157. [↑](#endnote-ref-397)
397. Сб. «М. С. Щепкин», М., «Искусство», 1953, стр. 233 – 234. [↑](#endnote-ref-398)
398. Собр. соч., т. 5, стр. 196. [↑](#endnote-ref-399)
399. О совершенстве мимики и пластики Станиславского, об умении его не только перевоплощаться самому, но заражать партнеров верой в жизнь его героя вспоминают многие соратники по сцене: О. Л. Книппер-Чехова, Л. М. Леонидов, В. И. Качалов, Н. А. Попов и другие. Очень интересны воспоминания Леонидова:

«Часто мне хотелось узнать, как работал Константин Сергеевич над своими ролями, но это было очень трудно, так как он большей частью соединял в себе и актера, и режиссера, и актер в работе уступал место режиссеру. Это, конечно, очень затруднило ему работу над своими ролями. Бывало, начинаешь смотреть на него как на актера и видишь, что за тобой наблюдает пронзительный взгляд режиссера. Но все же я мог видеть, как от спектакля к спектаклю углублялись, росли его роли. Вначале он и в своих ролях прежде всего искал внешнее. Он, обладающий такой изумительно живописной внешностью, любил на сцене уродство, шарж. Он шел скорее от обезьяны, чем от Аполлона. Арган, Шабельский, Крутицкий, Фамусов в первой постановке — все это уроды, карикатуры. Эти внешне подчеркнутые черты помогали ему создавать образ. Но постепенно образы углублялись и внешнее уступало чувству» (сб. «Л. М. Леонидов», М., «Искусство», 1954, стр. 199, 203 – 204).

Интересны и свидетельства биографов-критиков. Например, Л. Гуревич вспоминает даже не спектакль, но концерт Станиславского: «Мимика Станиславского — одно из самых сильных выразительных средств его художественного таланта. Он может до неузнаваемости менять лицо без помощи грима. Однажды, по приезде на гастроли в Петербург, труппа Художественного театра выступила на вечере с чтением, без гримов и костюмов, отдельных актов из чеховских пьес. Первым шел отрывок из “Иванова” — и Станиславский {429} вышел читать роль старого опустившегося аристократа, приживала Шабельского. В публике пронесся шепот: “Что это? Как он ужасно постарел с прошлого года”. Но когда в следующем отрывке он вновь вышел, чтобы читать роль Астрова, все поняли, в чем дело: артист казался теперь сразу помолодевшим на десятки лет» (Л. Гуревич, К. С. Станиславский, стр. 10 – 20). [↑](#endnote-ref-400)
400. А. Д. Попов, Одухотворенность нашего искусства — в его идейности. — Сб. «Наследие Станиславского и практика советского театра», М., «Искусство», 1953, стр. 41. [↑](#endnote-ref-401)
401. «Вскочив с постели спозаранку и набросив на себя новый халат, он является перед нами бодрый, радостный, розовощекий. Он мчится вниз по лестнице на чуть скривленных, но по-молодому быстрых ногах, чтобы, не теряя ни минуты, приступить к урокам — узнавать новые премудрости, показывать свежие обновки, разучивать новый танец, слушать новую песенку», — в этом описании современного критика ясна связь этого образа с Арганом Станиславского (Г. Бояджиев, Поэзия театра, М., «Искусство», 1960, стр. 409). [↑](#endnote-ref-402)
402. Об исполнителе роли Тартюфа советский критик сказал: «Жан Ионель сыграл Тартюфа внушительно и сурово, как Толубеев — Вожака в “Оптимистической трагедии”» (Б. Зингерман, Жан Вилар и другие, М., ВТО, 1964, стр. 72). Самое это сопоставление французского актера с русским актером, сопоставление мольеровского героя с персонажем революционного театра свидетельствует об оригинальности и остроте решения старой комедии на современной сцене. [↑](#endnote-ref-403)