Пыжова О. В. **Фрагменты театральной судьбы** / Предисл. А. П. Зуевой. М.: Советская Россия, 1986. 333 с.

*А. П. Зуева.* Заповеди Художественного 3 [Читать](#_Toc419729254)

От автора 7 [Читать](#_Toc419729255)

Глава первая. Против течения 10 [Читать](#_Toc419729256)

Глава вторая. Путь к современнику 41 [Читать](#_Toc419729257)

Глава третья. Дом Чехова 59 [Читать](#_Toc419729258)

Глава четвертая. Современная пьеса 81 [Читать](#_Toc419729259)

Глава пятая. Первая встреча с А. М. Горьким 108 [Читать](#_Toc419729260)

Глава шестая. Художественные искания 130 [Читать](#_Toc419729261)

Глава седьмая. «Месяц в деревне» и «Братья Карамазовы» 167 [Читать](#_Toc419729262)

Глава восьмая. Новое время 196 [Читать](#_Toc419729263)

Глава девятая. Возрождение 220 [Читать](#_Toc419729264)

Глава десятая. Горький и новые имена 254 [Читать](#_Toc419729265)

Глава одиннадцатая. «Не отступать…» 278 [Читать](#_Toc419729266)

Глава двенадцатая. «Театр мужественной простоты» 306 [Читать](#_Toc419729267)

Глава тринадцатая. Лицо традиций 320 [Читать](#_Toc419729268)

# **{****3}** Заповеди Художественного

Художественный театр — это не только прекрасные спектакли, замечательные артисты, гениальные режиссеры К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Это не только новый путь в актерскую профессию. Художественный театр — это свой, мхатовский, образ мысли, образ чувств и свой образ жизни. С самого начала, с момента зарождения Художественного театра, его актеры стали по-новому работать, по-новому играть, они и жить стали по-иному. Те, кто воспитаны этим театром, кто прошел его жизненную закалку, его школу, люди особого склада.

Художественный театр прославил себя умением и мужеством говорить со своей сцены правду.

Говорят: правда глаза колет. А если правда глаз не колет? Значит, ничего существенного со сцены и не сказано. Актер — это человек, способный сказать со сцены правду. И тут таланта мало, нужна личность…

Когда специалисты разбирают нашу работу, употребляют слово «аппарат» — творческий аппарат артиста. Мне ближе слово «организм». Мой актерский организм я ощущаю как живое существо, которое может болеть или быть здоровым, активно действовать или быть пассивным. И чувство правды {4} рождается в недрах моего организма. Я, Зуева, от неправды заболеваю. Чтобы нести правду на сцену, я сама должна жить по правде. Я, например, никогда не лгу, а если со мной такое случается, начинаю плохо себя чувствовать физически, буквально. Мне как актрисе и как человеку необходимо верить в справедливость. Убеждена, что предательство, клевета, нечестность противоестественны нормальной здоровой человеческой природе. Человек очень талантливое существо. У него не только пять органов чувств, у него каждый палец говорит. Он должен беречь себя — он отвечает перед собой за все свои поступки! Воспитай себя, сохранив себя, дай себе развиться и не дай себе погибнуть. Я убеждена, что есть возмездие. Предаст — заболеет, оклевещет — впадет в тоску, будет врать — потеряет себя.

В Художественном театре никогда не забывали, что есть совесть, и страшились утратить смысл жизни.

Мы губим свой талант, разрушая свой человеческий организм. Это я говорю как актриса Художественного театра.

Существует такое мудрое правило: человек за день должен постараться сделать три добрых дела. Когда заканчивается день, я спрашиваю себя: что же мне удалось сегодня сделать доброго? Это не обязательно что-то значительное, иногда это и как будто пустяк. Вспоминать и оценивать свой прожитый день у меня давно вошло в привычку. Это моя работа. Работа актрисы и человека.

Всегда откликаться на зов — это мое кредо. Звонит телефон — подхожу. Зовут выступить — иду. Просят о помощи — не отказываю У меня нет этого — «не беспокоить». Так воспитали меня в моем театре. Я убеждена, что только так и положено жить артисту. Можно не успевать, не мочь, устать, заболеть, {5} наконец, но если есть силы — иди навстречу людям, и силы тебе прибавится.

Я родилась на свет, чтобы прожить свою жизнь, а не подобие чьей‑то чужой. Всецело зависеть от обстановки, от обстоятельств, пусть самых неотвратимых, недостойно. Тоска по настоящей дружбе не пропадает от того, что твои друзья оказались неверны. Я не могу жить без веры в дружбу, любовь и искусство. Для меня это значит сохранить свое лицо. А для актера Художественного театра это первая заповедь, потому что мое «я» рождает другое «я» — мой сценический образ.

Художественный театр — моя родина, а родину любят больше всего в мире. Но я никогда не посмею утверждать, что искусство принадлежит только одному театру или одному направлению. В Художественном волновались за Искусство!

Мне очень не хватает старой сцены, которую мы считали своей, очень не хватает людей, с которыми дружила и работала всю свою жизнь. Но и сегодня я жду встречи с прекрасным — будь то актер, спектакль, театр, человек. И вкус к этому радостному ожиданию привил мне наш театр. Он сохранил меня в сегодняшнем дне, он сохранил сегодняшний день для меня…

Я была рада увидеть в Ольге Пыжовой автора книги о Художественном театре классического его времени, человека, глубоко понимающего природу искусства МХАТа, Она и сама вполне принадлежит к людям Художественного театра, она наша — и по своим убеждениям, и по своему воспитанию. Я знала ее мать, Ольгу Ивановну Пыжову, талантливую актрису Художественного театра, преданную ученицу К. С. Станиславского. У автора серьезная цель — рассказать широкому {6} современному читателю, что это было за чудо в русском искусстве — Художественный.

И рассказано об этом интересно, увлекательно и верно. Книга написана ясно и энергично, с верой в силу и могущество идей Художественного театра.

*А. Зуева*,  
народная артистка СССР

# **{****7}** От автора

Художественный театр эпохи своих великих основателей стал для нас легендой. За исполнителями этого театра утвердилась всемирная слава безупречных мастеров, метод их работы назван современной театральной школой. Но тайна мастерства, секрет шедевров скрыты в свободной и неподвластной сфере, вернее всего названной Станиславским — «жизнь человеческого духа». Легендарно отношение мхатовцев к профессии актера, к жизни в искусстве.

Художественный театр — это своего рода совершенный пример единства личности художника и его создания. Возвышенный образ мысли помогал рождению возвышенного творения, природе искусства МХАТа чуждо раздвоение, в нем нравственное чувство и эстетическое слиты воедино. Здесь никогда не хотели знать старого актерского парадокса — живем как свиньи, творим как боги. Художественным не только восхищались, его любили, так любят друга или семью друга. И ни один театр в мире, казалось, не знает такой глубокой и прочной привязанности зрителя.

Сейчас, уже в наше время, произошло то, о чем когда-то мечтали художественники — их опыт, их метод вошли в практику общетеатрального дела, в практику кинематографа, и везде, где побеждает, по выражению Станиславского, вечное, простое и важное, присутствует их труд, их направление. Искусство Московского Художественного театра — дитя XX века, его новое слово, и открытия, сделанные этим театром, уже принадлежат всем.

{8} Лет тридцать назад поколение, вступавшее в пору сознательной жизни, с особым полемическим чувством решало для себя, что считать в искусстве современным, а что — его вчерашним днем. И для него XX век вдруг вновь открылся именами Блока и Маяковского, Рахманинова и Стравинского, Брехта и Мейерхольда, Кандинского и Пикассо. Естественно было думать, что среди этих имен будет назван и Художественный театр. Но этого не случилось. Завоевания МХАТа как-то решительно были отодвинуты в век девятнадцатый, принципы его метода показались спокойными хрестоматийными истинами прошлого. Над приверженностью к мхатовской школе стали открыто посмеиваться, как над чем-то старомодным, а когда в «Новом мире» появился «Театральный роман» Михаила Булгакова, ироническую выдумку автора восприняли с некоторым торжеством: наконец-то откровенное слово о Художественном театре сказано! МХАТ увидели в роли победителя, который преуспел и возвысился в ущерб всякому другому сценическому направлению. Могучий авторитет театра уже тяготил многих молодых режиссеров, актеров, критиков. Борьба за новое в искусстве, за театральное обновление превращалась порой в отрицание Художественного театра как направления. И хотя в те годы на сцене МХАТа еще идут знаменитые спектакли и в них играют известные всему миру актеры, формируется мнение — оно захватывает и актеров, и зрителей, — что искусство Художественного театра безнадежно устарело, что к новому надо идти обходными путями. Под сомнение ставились не только спектакли МХАТа 50‑х годов — подвергались сомнению и прошлые заслуги Художественного театра. МХАТ той поры переживает странное время, театру сопутствуют как бы две судьбы; одна благополучная — он академия театрального искусства, другая горькая — каждая новая премьера убавляет от его прежней славы, все меньше остается доверия к его слову, к его правде, к системе Станиславского.

Но время шло, спор с Художественным театром постепенно {9} исчерпал себя, он оказался беспочвенным, потому что победил интерес к искусству глубокого психологического переживания, без которого невозможно себе представить актера XX века. И так случилось, что все, что создавалось в искусстве сцены значительного, так или иначе связывалось с открытиями Художественного театра, с его профессиональными требованиями к актеру, режиссеру, к драматургии. Авторитет Художественного театра и его создателей получил новое рождение, исторический опыт театра оказался полезным, нужным и необходимым сегодня.

Учение Станиславского из обязательного, каким оно чуть ли не сделалось (Станиславского преподавали, цитировали и пересказывали все), стало желанным. Со Станиславским вновь встретились на путях создания сегодняшнего спектакля, в работе над ролью, в процессе обучения актерской профессии, в диалоге театра с автором. Вспомнили, что Художественный театр вырос на современной драматургии, что жизнь этого театра была совсем не безоблачной, что «старики» не сразу стали стариками, что театр пережил и ошибки, и неудачи и что его победа это была победа в искусстве. Вспомнили и то, что вся современная драматургия, на которой, собственно, и сформировался Художественный, была действительно современной — классикой она стала потом. И сам Станиславский — это прежде всего актер и режиссер.

История театра первых десятилетий знала разные времена и слагалась из разноречивых на первый взгляд устремлений. Но, в сущности, любые увлечения и пробы шли в рост и в прибыль его искусству. Менялись приемы, манили новые возможности, но неизменной оставалась цель: «Правда подлинных переживаний» (Станиславский).

О том, как формировалось это глубоко цельное явление русской культуры — Художественный театр, — и пойдет речь в книге. Она расскажет о молодости Художественного театра, о его славной творческой судьбе.

# **{****10}** Глава первая. Против течения

## 1

Ноябрь 1889 г.

«… хотелось верить, что не вся наша молодежь, которой принадлежит будущее, устремилась в погоню за золотым тельцом, за карьерою, что не совсем заглохло в ней стремление к добру, что великие слова “красота, честь, совесть, труд не для себя только, а для народа” не совсем забыты».

*Газета «Театр и жизнь»*

Год открытия Художественного театра — 1898‑й — не из тех дат, о которых принято говорить, что все сошлось именно к этому моменту. Театр мог начать свою деятельность и несколькими годами раньше и несколькими годами позже. Положение отечественной сцены было достаточно стабильным в том смысле, что достоинства и недостатки сплелись в тугой запутанный узел, и современной публике казалось, что театр есть театр и хорошее в нем то, что талантливо, плохое то, что бездарно. А. Н. Островского уже не было на свете, а его пьеса «Таланты и поклонники», по описанным в нем театральным нравам, продолжала оставаться злободневной.

История Художественного театра, в устоявшихся представлениях его почитателей, имеет свои опорные вехи. И одна из них, что МХАТ утвердил себя, противопоставив простоту и естественность исполнения патетическому наигрышу, красивым позам и зычным актерским голосам.

Но в действительности все произошло несколько иначе.

Победить установления, привычки «романтического театра» и показать преимущества театра живого человека было сравнительно не трудно, само время помогало этому утверждению. Опровергнуть же полуправду, увидеть ложь там, где все узнают жизнь, было делом и сложным и трудным. В конце века на сцене российских театров шло множество современных пьес, где действовали современные люди в пиджаках и происходили события, близкие {11} повседневной жизни. Такая драматургия при всей своей литературной бедности, а иногда и не такой уж бедности, требовала от артистов если не сдержанной простоты, то во всяком случае жизненного правдоподобия. Нельзя было сыграть адвоката или земского врача в тех же приемах, в каких играли героев классических пьес. Но вместе с тем мелодраматический сюжет пьесы, где происходили бурные сцены ревности, демонстрировались благородные поступки, а лихие монологи, разоблачающие «пошлость жизни», сменялись трогательными сценами, давали исполнителю возможность проявить в полную силу свой темперамент и сценическое обаяние. Все эти драмы и комедии Карпова, Крылова, Шпажинского, Потапенко, о которых уже ничего не помнили в следующем сезоне, игрались на театре с удовольствием и были, по мнению актеров, богаты выигрышными ролями, а роли сильными местами. Общий тон таких постановок можно назвать бытовым, житейским, обыденным, но вовсе не романтическим. И вероятно, недоверие, какое проявил поначалу Станиславский к «Чайке» Чехова, отражало его неприязненное отношение к спектаклю по современной пьесе, где сидели просто, разговаривали просто, но отсутствовала правда театра и правда жизни. Станиславский не любил нетеатральный театр, а разговорная манера диалога сама по себе никогда не будет привлекать артистов Художественного театра. Да и для публики того времени бытовое сходство театра и жизни, будь то интерьер, костюм или поведение исполнителя, не было в диковинку. Напротив, театр стремился к иллюзии подлинности: известен случай, когда бутафорские деревья опрыскивали сосновой водой. Предстояло не только распознать, разоблачить за обманчивым жизнесходством фальшь и сценический лак, но суметь противопоставить свое видение правды и свой театр. За десять лет до открытия МХТ А. П. Чехов писал драматургу И. Щеглову: «Современный театр — это сыпь, дурная болезнь городов. Надо гнать эту болезнь метлой, но любить {12} ее — это нездорово. Вы станете спорить со мной и говорить старую фразу: театр — школа, он воспитывает и проч. А я вам на это скажу то, что вижу: теперешний театр не выше толпы, а, наоборот, жизнь толпы выше и умнее театра, значит, он не школа, а что-то другое…»[[1]](#footnote-2)

Художественный театр возник и набрал силу в пору, когда сформировалась новая разночинная интеллигенция, образовав в обществе влиятельный культурный слой. Этой трудовой интеллигенции, ее интересам и социальным целям были близки чаяния простого народа, и все они, учителя или врачи — часто выходцы из крестьянских семей, почитали святым долгом употребить свое положение образованного человека на благо бесправным, темным, «униженным и оскорбленным».

Эту глубоко нравственную позицию разделяли и артисты Художественного театра. Художественный театр с доверием, надеждой смотрел в будущее России. Им как будто владеет уверенность, что в этом будущем у него есть свое место. Художественники бесстрашно, с азартом шли навстречу всему, что расшатывало, обличало, ниспровергало старые устои, твердо надеясь, что на смену настоящему придет жизнь прекрасная и справедливая.

С первых же шагов театр сознательно и по велению сердца претендует на обдуманное, веское, глубоко идейное слово о современной действительности. Его суждение о жизни звучало иногда проповедью, иногда приговором, но никогда театр не был в роли моралиста — он счастливо миновал искушение открытой тенденции.

Ответственность за слово естественно приобретает значение творческого закона, МХТ сразу берет под защиту автора. Теперь артист отвечает не только за сохранность авторского текста, он отвечает за его раскрытие, а значит, дело не только в актерском таланте — за словом роли стоит *личность* исполнителя.

{13} В большой степени благодаря артистам Художественного театра труд актера в представлении современника приравнен к гуманитарным профессиям и полезность этого труда теперь станут мерить иными, чем прежде, мерками. «А за ними армия людей все больше молодых, начинающих… еще способных проговорить всю ночь о задачах искусства, на смерть ссориться из-за толкования роли, ходить в потертых пальтишках и ветром подбитых кофтенках…»[[2]](#footnote-3) — писали газеты тех лет, отмечая скорее студенческий, чем актерский облик труппы молодого театра. И действительно, не раз случалось: сегодня студент университета, курсистка, учитель, а завтра артист Московского Общедоступного…

И здесь надо сказать о двух, возможно, самых существенных моментах, определивших создание Художественного как единого целого. Вера в силу и влиятельность искусства на человека и общество, а потому не абстрактность таких понятий, как служение и преданность искусству, и еще — страстное желание счастья и свободы России, а отсюда рождение особой актерской этики, когда непростительным считается человеческий эгоцентризм и убожество личного существования.

Выступив как друг и соратник передовой интеллигенции, театр выразил не только ее вкусы, склонности и эстетический выбор, он горячо поддерживал те общественные идеалы, какими жила эта демократическая среда. Не являясь в прямом смысле театром политической борьбы, он порой становится авторитетным и уважаемым союзником именно в борьбе политической. Перемены, которые так остро предчувствовали в начале века как неизбежные, нисколько не страшили театр, напротив, его артисты ощущали глубокую сопричастность ко всему, что нарождалось тогда в России нового, протестующего, бунтарского.

Направление молодого театра встретило осуждение у некоторой части образованной публики. Раздражала резкость, {14} с какой театр произносил обвинение существующим формам действительности, пугала смелость, с какой театр жаждал и прорицал грядущие социальные взрывы, наконец, вызывало недоверие право актера быть законодателем душевной воспитанности.

В этом смысле характерно отношение к Художественному театру писателя Бунина. В рассказе «Чистый понедельник» — это Москва, начало века — влюбленные приезжают на «капустник» Художественного театра, они смотрят шуточные сценки, сидят вместе с артистами за столиками в фойе. Автор сводит на краткий случайный миг два мира — людей, как он верит, истинной культуры с артистами Художественного, и это как свет и тьма. Художественный театр для Бунина олицетворение всего легковесного, вульгарного, актерского. Стремление увидеть в людях этого театра своего рода духовных пастырей интеллигенции, учителей жизни — несостоятельно, неправомерно и даже оскорбительно. То, чему учили художественники своего зрителя, было не для него и не по нем. Писатель оставался с теми, кто не хотел и не считал возможным довериться их проповеди. Бунин на будущее страны смотрел трагически, Художественный театр был оптимистом.

Не отжил и традиционный взгляд на театр, на его место в жизни человека. Театралам, особенно людям немолодым, ближе старинное, патриархальное отношение к сценическому зрелищу. Да, они восхищаются вдохновенной игрой артиста, склоняют голову перед «божественным огнем» таланта и его творческим прозрением, но допустить, что актер равен им по положению в обществе, — никогда. Готовые учиться у него способности чувствовать, эти поклонники театра считали странной саму мысль видеть в лицедее наставника, человека, способного воспитывать.

Но новая, демократическая интеллигенция без оговорок встала на сторону Художественного театра, признав за ним право объяснить жизнь.

{15} «Что же могло вызвать восторг, удивление и даже театральную психопатию при появлении этого молодого театра? Мы, то есть наше общество, переживаем в настоящее время особенную рознь, особенно смутную, серую эпоху. Нас давят сумерки. Борьба за материальные блага как-то убила, придавила всякие общие идеалы и стремления, каждый действует в одиночку за свой страх и риск… Все роковым образом основано на эгоизме, обособленности. Комедия самолюбий, желание зацепить побольше, выскочить вперед, стать у пирога, не заботясь о других и об общем»[[3]](#footnote-4). Так записал в своем дневнике один из тех, кто признал за Художественным театром его нравственный авторитет.

Причину столь глубокого и сильного влияния Художественного театра на своего современника трудно понять, если не иметь в виду особый характер русской интеллигенции начала века. Существовал некий неписаный моральный кодекс, в значительной степени определявший личное и общественное поведение человека образованного и порядочного. В своем письме брату Николаю А. П. Чехов вот что говорит об этом:

«Чтобы чувствовать себя в своей тарелке в интеллигентной среде, чтобы не быть среди нее чужим и самому не тяготиться ею, нужно быть известным образом воспитанным… Воспитанные люди, по моему мнению, должны удовлетворять следующим условиям:

1) Они уважают человеческую личность, а потому снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы…

2) Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом…

3) Они уважают чужую собственность, а потому платят долги.

4) Они чистосердечны и боятся лжи как огня. Не лгут {16} даже в пустяках. Ложь оскорбительна для слушателя и опошляет в его глазах говорящего… Они не болтливы и не лезут с откровенностями, когда их не спрашивают…

5) Они не унижают себя с тою целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. Они не играют на струнах чужих душ, чтоб в ответ им вздыхали и нянчились с ними…

6) Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомство с знаменитостями, рукопожатие пьяного Плевако, восторг встречного в Salon’е, известность по портерным… Они смеются над фразой: “Я представитель печати!”, которая к лицу только Радзевичам и Левенборгам. Делая на грош, они не носятся с своей папкой на сто рублей и не хвастают тем, что их пустили туда, куда других не пустили… Истинные таланты всегда сидят в потемках, подальше от выставки.

7) Если они имеют в себе талант, то уважают его. Они жертвуют для него покоем, женщинами, вином, суетой… Они горды своим талантом.

8) Они воспитывают в себе эстетику. Они не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу… Они стараются возможно укротить и облагородить половой инстинкт… Им, особливо художникам, нужны свежесть, изящество, человечность… Они не трескают походя водку, не нюхают шкафов, ибо они знают, что они не свиньи… Таковы воспитанные. Чтобы воспитаться и не стоять ниже уровня среды, в которую попал, недостаточно прочесть только Пиквика и вызубрить монолог из Фауста… Тут нужны беспрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штудировка, воля… Тут дорог каждый час…»[[4]](#footnote-5)

Как похожи все эти «условия» Чехова, высказанные своему брату художнику, на то, что постоянно станет требовать и ждать от актера Станиславский! То, что Чехов называет невоспитанностью, Станиславский назовет «каботинством», то есть актерством в самом пошлом, дурном {17} смысле слова. Эстетика Художественного театра не отделима от этики среды, из которой он вышел и трибуной которой он стал.

Кто пришел работать в труппу МХТ, являлись плоть от плоти русской интеллигенции. Поступив на сцену, они оставались равны своей среде по облику и по духу. И естественно, что многое из того, что признавалось обязательным в жизни, стало обязательным и в профессиональной работе МХТ.

Статус интеллигентного человека существенно повлиял на принципы сценического творчества Художественного театра. Что было, например, скрыто за таким понятием, как общение? Ведь о нем мы не можем забыть, говоря об искусстве Художественного театра. Видимо, это способность и, конечно, склонность неложно заинтересоваться другим — будь то собеседник или партнер на сцене. Теперь мы это называем умением слушать. Отсюда живая, всегда новая, сегодняшняя связь с партнером, профессионально обязательная для актера МХТ. Исполнитель, не испытывающий подлинной потребности видеть и слышать другого, невозможен в Художественном театре, каким бы талантом он ни обладал.

Если интеллигентность это не просто поведение, обусловленное правилами «хорошего тона», а то, что можно назвать воспитанностью побуждений, то естественно, что таким качествам, как самодисциплина, самоконтроль, самооценка, придается особенный, глубоко интимный, коренной смысл. То, что обычно декларируется как принцип, как убеждение, для людей интеллигентных приобретает остроту душевного влечения, преображается в чувство. Обвинение в равнодушии это, по существу, обвинение в нравственной неполноценности.

Человек не может быть равнодушен ко всему на свете — значит, ему важно что-то свое, маленькое, низменное и не важно другое, общее, возвышенное. А если ему безразлично все, кроме своих радостей, он обыватель. А обывателю {18} нет места в театре, потому что театр — трибуна правды, красоты и добра. Так думали в Художественном театре, где искусство вершило свой нравственный суд, предъявляло требования и ставило условия.

С первых своих дней МХТ это не только собрание единомышленников, он подобен стране, где живут люди одного душевного склада. У них свой язык, свои законы, они молятся одним богам, у них особые нравы и манеры поведения, хорошее и плохое они понимают по-своему, на свой лад шутят, хитрят, бунтуют, тоскуют, мечтают. И все они безгранично, безотказно, беззаветно преданы миру своей души — Художественному театру. Быть гражданином этой страны-театра — счастье, быть достойным ее — забота постоянная.

Людей МХТ отличает чувство душевной активности. Оно проявляет себя во всем, в любой сфере деятельности, в любом поступке, в любом сердечном движении. Наиболее талантливые из них ярко одарены постоянной готовностью к труду в искусстве, к пробе творческих сил, к духовной деятельности, и сама жизнь для них процесс почти художественный, почти профессиональный, он требует неослабевающего внимания, наблюдения и обязательно соучастия, а иначе говоря, неутомимой готовности отозваться на любое интересное событие — у себя ли в доме, в театре, на улице, в стране, в мире. А рядом с этой воспитанной способностью так жить — подлинный демократизм, который также отличал Художественный театр. Его артисты, как все настоящие русские интеллигенты, ощущали себя помощниками и защитниками народа, чувствовали свой неоплатный долг перед ним и были готовы своим искусством и своим личным поведением поддержать всех, кто боролся за свободу и социальную справедливость. В среде художественной интеллигенции, настроенной к правительству оппозиционно, существовало свое понимание удачи и неудачи, победы и падения. Для Художественного театра всегда важно быть достойным партнера, автора, театра, искусства, времени, {19} народа и, наконец, высокого звания — учителя жизни.

Вообще, надо сказать, содержательность внутренней жизни находилась в зоне постоянного внимания художественников. Достаточно ли интересно я живу? Достаточно ли энергично существует мое я? Достаточно ли широки мои интересы? Достаточно ли я образован, трудолюбив, не впустую ли я растрачиваю свои дни?.. Так спрашивал себя артист; с этими же вопросами могли к нему обратиться Станиславский и Немирович-Данченко, на репетиции или вне репетиции. Впоследствии, когда МХТ организовал свою знаменитую Первую студию, для Л. Сулержицкого, ее художественного руководителя, содержательность внутренней жизни артистов займет центральное место в системе воспитания актера.

Одно из самых важных профессиональных достоинств, которое берег как зеницу ока в себе артист Художественного театра, это *чувство правды*. Речь идет, конечно, не о естественности актерского поведения. Чувство правды — это компас художника, без него не отличить лжи от истины. Чувство правды сродни гражданскому мужеству, когда никакие самые разумные доводы не могут заглушить в сердце человека желание постоять за истину.

Вместе с воспитанием в житейский обиход интеллигенции пришла сдержанность. Уважали людей, способных молча и терпеливо сносить превратности судьбы, считалось недостойным жаловаться, ныть, проклинать обстоятельства, излишне откровенничать. Страдать надлежало одному, не обременяя собой других, даже самых близких. Таким был Чехов, такими старались быть артисты-художественники. И сдержанность становится одним из художественных принципов метода МХТ. Не демонстрировать чувства на сцене, а заставить зрителя угадать силу актерского переживания, открыть его как секрет, как тайну…

Так естественно и самобытно соединилось в сознании русскою культурного слоя представление о нравственном идеале и художественной высоте. Здесь не было интеллектуальной {20} преднамеренности, родился особый тип человеческой личности. Так жили, так хотели жить и страдали, когда так жить не могли. С легкой руки писателя П. Боборыкина еще в конце XIX века появилось и пошло в ход слово «интеллигенция». Оно утратило прямой смысл своего латинского корня и стало словом русским, трудно переводимым на иностранные языки. Понятие интеллигентность уже определяет не только и не столько принадлежность человека к сфере умственной деятельности, оно теперь связано с достоинством личности и ее нравственной ценностью.

## 2

22 июня 1897 г.

«Вся наша беседа заключалась в том, что мы определяли, договаривались и утверждали новые законы театра, и уж только из этих новых законов вырисовывались наши роли в нем».

*Немирович-Данченко*

«Знаете, почему я бросил свои личные дела и занялся театром?.. Моя задача, по мере моих сил, очистить семью артистов от невежд, недоучек и эксплуататоров… выяснить современному поколению, что актер — проповедник красоты и правды».

*Станиславский*

… Константин Сергеевич Алексеев — совладелец фабрики золотых и серебряных ниток — человек делового мира, где искусству иной раз и покровительствуют, но не отдают жизнь. И никто, кроме самых близких, не знает, что для купца Алексеева коммерция в тягость, что дорог его душе только театр. Участие в любительских спектаклях Общества искусства и литературы считалось вполне извинительным развлечением человека, занятого скучной материей. И все-таки людям «с положением» не полагалось выступать на сцене под своей фамилией. Так появилось артистическое имя — Станиславский. Вскоре оно стало знаменитым.

В рецензиях на спектакли, где участвовал Станиславский, {21} писали о цельности действия, о срепетованности, о верности в передаче деталей, об исторической точности оформления, а такие определения, как смелость, оригинальность, жизненность, новизна и свежесть прочтения, постоянно встречались в печатных отзывах, если речь в них шла о работе Станиславского, постановщика и актера. Уже тогда многих профессионалов поражает актерский талант Станиславского и его способность сосредоточенно продумывать дальние цели творчества, проникать в суть сценического призвания. Немецкий актер Людвиг Барнай, посмотрев спектакль Станиславского, режиссера и исполнителя главной роли, предсказывает, что этому человеку суждено сыграть роль в истории театрального искусства. «Вы чрезвычайно поразили меня как драматический артист и первоклассный режиссер, своими удивительными достижениями…» — пишет он Станиславскому[[5]](#footnote-6).

Надежда, что коммерция может занять в судьбе свое место, а сцена свое, постепенно рушилась. Любовь к искусству не уживалась с прочими делами и требовала бесспорного первенства. И хотя ни семья, ни жена, которая вместе с ним играла в любительских спектаклях (ее фамилия по сцене М. П. Лилина), не препятствовали театральному увлечению, возникла необходимость сделать внутренний выбор.

Любительство изживало себя, его тесные рамки — репетиции от случая к случаю, невозможность установить дисциплину, необязательность режиссерских требований, отсутствие настоящих помощников и, наконец, материальная зависимость от хозяев Охотничьего клуба, где шли спектакли Общества, — ускорили решение организовать свой профессиональный театр.

Купец по положению, но не по призванию, Станислав-скип привнес в организацию театра солидность делового {22} человека. Готовил ли он роль, договаривался ли о встрече, строил ли свои отношения с людьми, брал ли на себя материальные обязательства, он никогда не позволял себе говорить безответственных слов или строить легкомысленных планов. Решившись на открытие театра, он знакомится с конструкциями современных сцен, внимательно изучает отчеты по ведению театрального дела, составляет примерный бюджет будущего предприятия. Одним словом, продумывает свои действия со всех сторон — с экономической, творческой и репертуарной. Весной 1896 года Станиславский, которому исполнилось тогда тридцать три года, предпринимает кое-какие практические шаги по устройству Общедоступного театра на акционерных началах, с низкими ценами на места.

Из опыта он знает, что жизнедеятельности театра может угрожать сущий пустяк: сегодняшняя беспечность (авось образуется) завтра, когда все будет на ходу, может оказаться роковой. Театры в России в те годы быстро возникали и легко прогорали. Всем был памятен провал знаменитого актера и антрепренера Лентовского, которого Станиславский одно время хотел пригласить директором, — его театр в Эрмитаже лопнул, потому что хозяин, как шутили тогда, забывал считать деньги.

… Владимир Иванович Немирович-Данченко несколькими годами старше Станиславского. К моменту их встречи — это известный писатель, модный драматург, чуткий знаток современной сцены, преподаватель актерского мастерства в Филармоническом училище. Благополучная на первый взгляд судьба скрывала глубокую трещину. Романы, им изданные, как-то неизбежно попадали в разряд второстепенной беллетристики, его пьесы, много и удачно идущие по сценам, не приносили ему настоящего удовлетворения. Молодежь, которую он так бережно, основательно учил актерской профессии, не находила театра себе под стать. Его судьба театрального деятеля с молодых лет была связана с Малым театром: здесь прошло большинство его пьес, {23} он дружил с актерами, здесь осуществились первые режиссерские пробы. Немирович-Данченко любил этот театр, верил в его возможности, восхищался талантом его артистов, и потому был так настойчив в своем желании изменить к лучшему организацию в нем театрального дела. Но все попытки давали мизерные результаты.

Когда В. И. Немирович-Данченко, вместе со Станиславским, станет полновластным распорядителем и наладчиком внутритеатрального обихода МХТ, он, может быть, как никто оценит счастье работать в театре, где все так продумано и подчиняется главной цели — искусству.

Едва прикоснувшись к созданию нового театра, Немирович-Данченко, радуясь открывшейся возможности, перечеркнет, точно забудет, все свои прежние удачи и всей душой станет желать лишь одного — благополучия своему позднему, любимому детищу — Художественному театру. Его последний роман «Пекло» останется незаконченным, больше он не пишет пьес, кроме созданной для МХТ «В мечтах», а скоро оставит навсегда и Драматические курсы Филармонии. Успех или неудача каждой новой премьеры Художественного театра станет для Немировича отныне главной жизненной заботой. По его собственному признанию, он в эти годы готов был променять славу всех пьес на один более или менее твердый успех молодого театра. Сам того не подозревая, Немирович-Данченко уходит из XIX века, где у него прочное положение уважаемого литератора, в век двадцатый, где его ждет странная и совершенно новая профессия — режиссера-постановщика. Ему в это время сорок лет, и он совсем не уверен, что, изменив прежней судьбе, выйдет победителем. Но с этого момента весь опыт прошлой жизни будет ему важен и памятен, только если годится для сцены. Работа в Художественном, работа с актерами этого театра, работа над постановкой пьес для этого театра становится единственным призванием Немировича-Данченко.

… Станиславский и Немирович-Данченко встретились в «Славянском базаре», куда заходили пообедать литераторы, {24} актеры, художники, в том самом ресторане, где Чехов уже подглядел свидание героев «Чайки» — Нины и Тригорина. Встретились летним днем, в паузе между делами, и, наверное, рассчитывали освободиться часа через два. Они знали друг друга, вероятно, встречались на премьерах, в домах общих знакомых, ведь они были людьми одного круга. Станиславский, разумеется, видел на сцене пьесы Немировича-Данченко и даже играл в одной из них, читал его статьи о театре, известны ему были и высказывания Немировича о положении дел на современной сцене. Немирович, в свою очередь, побывал на спектаклях Общества, признавал в Станиславском выдающегося артиста и режиссера и, конечно, предполагал общность их театральных вкусов. Когда-то, посмотрев «Плоды просвещения» в постановке Станиславского, он написал о своем впечатлении в газете «Новости дня»: «Я утверждаю, что никто и никогда не видел такого образцового выступления у любителей… Комедия гр. Л. Н. Толстого была разыграна с таким ансамблем, так *интеллигентно*, как не играют хоть бы у Корша»[[6]](#footnote-7).

И все-таки могло ведь так случиться, что, высказав друг другу соображения о том, каким хотели бы видеть они новый театр, и обменявшись впечатлениями о последней премьере, Станиславский и Немирович разошлись бы в разные стороны, так и не доверив друг другу свои сокровенные идеи и планы. Известно же, что Чехов и Станиславский три первом знакомстве не понравились друг другу, не почувствовали взаимной симпатии, и можно предположить: если бы не усилия Немировича-Данченко, Чехов и Станиславский могли в искусстве и не соединиться.

Как будто встретив единственного и долгожданного друга, Станиславский и Немирович не могли расстаться и через два часа, и через пять, и через пятнадцать. Не могли наговориться друг с другом, не могли насытиться чувством глубокого взаимного понимания, это было похоже на влюбленность. Они говорили о своем театре.

{25} О его программе, о будущем репертуаре, о тех, кто станет работать вместе с ними, о своих обязанностях. Они разработали план действий: куда пойти со своим проектом, как добыть средства, кого привлечь к общему делу. Они понимали, что предстоит масса хлопот, знали, что впереди ждут адские трудности, что многое еще неясно. Но уже тогда, в день первой встречи, оба поняли, что дело их жизни начато.

Теперь их стало двое — союзники, единомышленники, друзья, — важное условие удачного осуществления их заветного обоюдного плана было выполнено. Каждый ушел с радостным сознанием, что есть человек, который разделит с ним и риск, и труд, и муки творчества. Одержимые возвышенным стремлением — «создать храм вместо балагана» — они хотели доверить свои мечты трезвому расчету и реальным размышлениям. Их поддерживала вера в свое назначение, желание деятельно, преданно послужить ему. И они надеялись победить на этом пути.

Через много лет в своей книге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский вспомнит их встречу с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко и найдет слово, каким отметит то самое существенное, что сразу возникло в их отношениях и не выветрилось во все годы. Это слово — угадать. Они угадали друг друга, угадали свою взаимную предназначенность, свою полезность и нужность друг другу, угадали высокую способность забывать себя во имя искусства. Потом, за долгие годы совместного труда, между ними случалось разное, бывали и серьезные расхождения, но никогда они не сказали друг другу последних слов и никогда не предали тех идей, во имя которых объединились. То, что делалось внутри театра и с их театром, оказывалось всегда важнее и существеннее их личных разногласий.

Станиславский и Немирович-Данченко не были единственными, кого не удовлетворял современный театр, но они, вероятно, были среди немногих, кто знал, как взяться за дело. Работу по созданию своего театра они начали с идей самых общих, возвышенных и одновременно с забот самых {26} простых, конкретных, казалось, порой пустяковых.

В газетных интервью и в публичных выступлениях они заявляли, каким себе представляют свой будущий театр. И, не скрывая программность намерений, отстаивали мысль, что современный русский театр вполне созрел, чтобы наконец показать зрителю не одну-две великолепно сыгранные роли, а целиком всю пьесу, так, как она задумана и написана автором. Если литературу считать выразительницей общественной жизни, то театр обязан следовать замыслу драматурга. Разве театр не уродует и не обедняет Шекспира, когда показывает публике вместо всей трагедии одну роль Гамлета среди случайных статистов и среди случайно подобранных декораций? Подобное прочтение автора, по мнению Станиславского и Немировича, лишало театр почти всякого культурного значения, какими бы талантами и именами он ни располагал. Современный спектакль — это обязательно результат коллективных и согласованных усилий. Поэтому им нужны не просто хорошие актеры, а, как они выразились, люди идеи, способные понять и разделить те цели, во имя которых создается театр. Пусть не будет у них знаменитых актеров, зато не будет и премьерства. Здесь соберутся те, кто в состоянии забыть о тщеславии, о личном успехе, кто любит искусство, а не себя в искусстве.

Другая важная, но уже практическая трудность состояла в том, чтобы достать деньги. Для создания театра нужны были средства, а получить их оказалось совсем не просто. Не преследуя никаких личных выгод и почитая себя своего рода ходатаями общественных интересов, Станиславский и Немирович-Данченко обратились в Городскую управу с проектом устройства Народного Общедоступного театра. Бумаги пролежали без движения полтора года, а когда, наконец, комиссия приступила к обсуждению «вопроса», театр давно показывал свои спектакли.

Московский Художественно-Общедоступный театр начал свою деятельность как финансовое товарищество частных лиц. Нашлись состоятельные люди, промышленники и купцы, {27} которые рискнули частью своего капитала для нового дела. Станиславский и Немирович-Данченко назначались распорядителями. Пайщиками стали С. Морозов, К. Осипов, К. Ушков, Л. и Н. Лукутины, Д. Востряков, И. Прокофьев, К. Гухтейль, А. Геннерт, а также К. Алексеев и Вл. Немирович-Данченко. Среди учредителей были люди случайные, но и такие, к кому Станиславский и Немирович сохраняли чувство благодарности всю свою жизнь. Прежде всего нужно помнить имя Саввы Тимофеевича Морозова, преданного и деятельного друга Художественного театра.

Получив деньги частных лиц и разрешив на время материальную сторону, не совсем так, как предполагали, Станиславский и Немирович вынуждены были несколько изменить свои планы. Пришлось отступить от заветной идеи сделать театр действительно доступным для «бедных классов населения». Но и тогда, когда цены на билеты пришлось поднять, театр решает давать дешевые места рядом с самыми дорогими. В дальнейшем делается все, чтобы держать цены на билеты умеренными, и всегда находится возможность показать спектакли своей «основной аудитории — трудовой интеллигенции среднего достатка и студенчеству». Часть билетов самой низкой стоимости постоянно оставались за учащейся молодежью, а в праздничные дни — за рабочими. Славу приобретут «утренники». Билеты на них стоили очень дешево: можно было пойти в театр, заплатив десять копеек.

Люди из провинции, приезжие врачи, землемеры, артисты, статистики, учителя получали места «на ступеньки» или «постоять». Какие бы материальные кризисы театр ни переживал, во все времена в его кассе находились дешевые билеты и всегда его двери оставались открытыми для своего зрителя.

## **{****29}** 3

Август 1898 г.

«На сцене нет нужды делать роскошную обстановку от первой вещи до последней. Нужны пятна…»

*Станиславский*

Летом 1898 года в Пушкино, под Москвой, отслужив в местной церкви молебен, труппа приступила к репетициям. Театр начал подготовительную работу. Торжественную речь Станиславского перед первой репетицией встретили шумными аплодисментами. Все были согласны с оратором, все разделяли его взгляды, всех радовало чувство творческой, деловой общности.

«Если мы с чистыми руками не подойдем к этому делу, мы замараем его, мы его испошлим и разбредемся по разным концам России: одни — чтобы вернуться к прозаическим, повседневным занятиям, другие — чтобы ради куска хлеба профанировать искусство на грязных провинциальных полутеатрах, полубалаганах, — говорил взволнованный Станиславский. — Не забудьте, что мы разойдемся запятнанными, осмеянными поделом, так как мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер.

Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая окутала их. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь»[[7]](#footnote-8).

Высокая этическая нота прозвучала как камертон вдень рождения нового профессионального театра.

… Работа началась с чтения и обсуждения пьес, намеченных к постановке. Станиславский давал подробные объяснения, проигрывал сцены, его фантазия и понимание образов заставляли по-новому увидеть знакомые характеры и обстоятельства известных произведений. Разговор об искусстве естественно соединялся с рассуждениями о жизни, о природе {28} страстей, о мотивах человеческих поступков. Увлеченные и восхищенные своим режиссером, молодые артисты начали сознавать истинную меру труда, который им предстоит. Одним, кто учился в Филармонии, не хватало практического опыта, другим, кто играл в Обществе, недоставало систематических знаний. Но труднее всех пришлось тем, кто вошел в труппу после работы в театрах и считал себя профессионалом. Вот им-то нужно было переучиваться заново. Требования режиссера представлялись настолько далекими от привычных сценических задач, что переворачивали нажитый опыт. Известный провинциальный артист Дарский, приглашенный театром специально на роль Шейлока, через несколько репетиций уже не мог удержать, как ему казалось, прочно завоеванных позиций и вдруг ощутил себя в работе над ролью совершенно беспомощным. Но Станиславский так убежденно рассказывал о преимуществах нового стиля исполнения, что актер доверился режиссеру и отдал себя вполне его власти. Нечто подобное произошло и с А. Вишневским, позже одним из мхатовских мастеров. Его, приехавшего из провинции и привыкшего, по собственному признанию, «играть нутром», поразила способность Станиславского разоблачить актерский наигрыш там, где, казалось, говорит самое искреннее чувство. Всем надо было учиться подчинять свою работу над ролью единому методу. Знать и понимать мало, нужно уметь добиваться практических результатов — только это сделает их театр выразителем нового направления.

Программа театра сводилась, по сути, к единственному: свежими глазами, непредвзято взглянуть на то, из чего слагается извечное понятие «правда на театре», взглянуть требовательно, пристрастно и с надеждой. Поэтому формирование эстетики нового театра схоже было с кропотливым трудом реставратора: счищая слой за слоем варварские напластования штампов, шаблонов, сценической лжи, по выражению Немировича-Данченко, «застоявшихся и покрывшихся плесенью театральных идей», они пробивались к правде {30} сегодняшнего дня. Их не волновало желание быть оригинальными, непременно новыми — они руководствовались лишь чувством правды. Этому чувству они и следовали, не давая друг другу поблажки. Подлинность, точность и жизненность являлись, по существу, единственным оружием и единственным щитом тех, кто решился утвердить новый сценический стиль.

«Царь Федор Иоаннович» начинается словами: «На это дело крепко надеюсь я…», и участникам спектакля (в нем была занята вся труппа) слышалось в них некое счастливое предзнаменование собственному начинанию.

Трагедия А. К. Толстого очень привлекала театр. Немирович-Данченко пишет в эти дни Станиславскому: «Это как раз та пьеса, на которой мы можем и должны слиться воедино. Это — или наша самая большая заслуга, или наше бесславие»[[8]](#footnote-9). Задумывая постановку «Царя Федора», Станиславский и Немирович-Данченко видели здесь не только возможность противопоставить шаблону театральных представлений о «костюмной пьесе» свое понимание исторического спектакля. Они полагались на высокие литературные достоинства произведения — верных помощников в работе. Актерское мастерство в Художественном театре сразу ставилось в прямую зависимость от качества литературы, ничто так не подрезает крылья актерской фантазии, не истощает режиссерской мысли и не обращает все в ремесло и ложь, как поверхностная, бедная или тенденциозная драматургия.

Для работы над пьесой «Царь Федор» необходимо было изучить, освоить эпоху — тот предметный мир, в котором жили герои Толстого, люди XVI века. Уверены — эти поиски приведут к заветной двери: открыв ее, они впустят на сцену живой и трепетный свет подлинности.

Поехали по старинным русским городам. Принятая близко к сердцу мысль пережить заново то, что стало историей, {31} разожгла страсть к исследованию, собирательству, к документальным и вещественным подтверждениям. Долгие годы не угаснет в среде художественников любовь к экскурсиям, экспедициям, встречам с интересными и знающими людьми — им всегда будет важно все, что питает, уплотняет, поддерживает, обогащает воображение артиста и режиссера. Но даже на первых порах, когда все изучалось с несколько большим старанием, чем это необходимо для искусства, влечение познать и ощутить «натуру» не замыкалось в рабское следование ей. Художник спектакля В. Симов пишет, что их цель «сделать так, чтобы этому поверили». Все, с чем сумели ознакомиться в Северном Ростове, Ярославле, Угличе, шло в дело, все было нужно, все имело смысл.

До эпохи Художественного в частных театрах современный костюм являлся собственностью актера, и часто, особенно в провинции, антрепренер предпочитал нанять ту актрису, у которой личный гардероб был богаче и разнообразнее. Классические же пьесы шли в костюмах, декорациях и париках, как правило, принадлежащих театру, и обычно были лишены исторической верности. Существовали шаблонные приемы изображения исторических фигур. Если на сцене появлялся боярин, он мог быть одет в шубу, которую носили на сто лет раньше или на сто лет позже, сапоги на нем могли быть из шекспировского спектакля, украшения — из мольеровского.

Еще в 1885 году Москва увидела спектакли труппы герцога Мейнингенского, где в классических пьесах постановщик следовал эпохе. Тогда это показалось необычайной новизной, но и позже, спустя пять лет, во время вторых гастролей, интерес к работе мейнингенцев не угас, и молодой режиссер-любитель Станиславский многое почерпнул для себя из опыта высокопрофессионального немецкого театра.

Художественники в своей фантазии хотели отталкиваться только от точных знаний об эпохе. Ничего приблизительного! Фундамент постановки должен быть заложен основательно и прочно. Костюмы хотели сделать не просто похожими — {32} старались распознать секреты и тонкости кроя, то, на чем время оставляет свой прихотливый отпечаток. Пересмотрели десятки книг, гравюр, музейные коллекции, обследовали ризницы. Что можно — копировали, что можно — покупали. Станиславский и художник Симов сделали массу зарисовок одежды, предметов обстановки — все станет значительным и важным, когда придет время создавать полнокровный мир героев трагедии Толстого.

В театре появились настоящие старинные ткани, вышивки, украшения, отделки. На нижегородской ярмарке, у монаха, Станиславский за тысячу рублей купил кучу драгоценного тряпья. Все это богатство любовно сопоставлялось, комбинировалось, всему находилось свое место. Подлинное перемежалось с образным, придуманным. Колорит эпохи возникал не от обилия музейных вещей, а от поэтической верности времени, в котором живут и действуют герои трагедии Толстого.

Была у этой «археологической» работы и актерская цель — «набраться настроения». Они касались рукой стен старинных домов, ходили по улицам, где разворачивались события пьесы, разглядывали изображения сцен старого быта, вслушивались в перезвон колоколов знаменитой звонницы кремлевского собора в Ростове — им необходимы были впечатления: не только узнать, но и понять, почувствовать, как жили те, кого они будут играть.

Но все это только начало, только сборы в дорогу. В них предчувствие и предвкушение главной цели. Настоящая старина станет творческим приспособлением для создания истинного, а не театрального переживания. Мир вещей призван был помочь взорвать мир чувств.

Подлинность внешняя как бы повлекла за собой подлинность внутреннюю. Продуманное до мельчайших деталей оформление спектакля потребовало от артистов подробного проникновения в суть роли. Быть может, сами того не подозревая, создатели спектакля, желая как можно дальше отойти от «театральной позолоты и грошовой сценической роскоши» {33} (Станиславский), все более и более усложняли свои исполнительские задачи. Любая фальшивая нота, неверно взятый тон, наигрыш сразу вступали в конфликт с вещественным обликом сцены.

Протест против актерских штампов и театральной рутины проявил себя в утверждении верности натуре. У этой цели была своя энергия и свой пафос. Многие вначале шли наугад, следуя скорее своей интуиции, вкусу, чем уверенным и точным знаниям. Но если не всегда бывало ясно, как сделать именно так, как хочется, то в силу убеждений уверенно изгонялось, отбрасывалось все, что не должно находить места в искусстве актера нового театра.

Поведение исполнителя должно стать таким органичным и естественным, а мизансцены такими непринужденными, что у зрителя родится впечатление не «театральной игры», а «жизни на сцене». Портал сцены как будто перекрывался от зала незримой преградой. Ее-то и назвали в театре «четвертой стеной».

Театр надеялся победить зрителя сценическим ансамблем, жизненной атмосферой, глубиной, а потому и оригинальностью прочтения трагедии А. К. Толстого.

Отказавшись от старого принципа распределения ролей по амплуа, режиссеры дали возможность актеру подтвердить свое право на роль в процессе подготовки спектакля. На роль Федора Иоанновича назначили шесть претендентов. После первой же пробы трое дублеров отпало, и продолжали работать И. Москвин, А. Адашев и Вс. Мейерхольд. К премьере готовились Москвин и Адашев, а после четвертого спектакля остался один Москвин. Он играл царя Федора всю свою жизнь — около полувека…

## **{****34}** 4

Сентябрь 1898 г.

«Если случится быть в Москве, то побывайте в театре “Эрмитаж”, где ставят пьесы Станиславский и Вл. Немирович-Данченко. Mise en scène удивительные, еще не бывалые в России. Между прочим, ставится моя злосчастная “Чайка”».

*Чехов*

Накануне премьеры поздно вечером в полутемном зрительном зале театра «Эрмитаж» сидели двое мужчин и сосредоточенно смотрели на сцену — там рабочие вешали занавес серого сукна, призванного выгодно оттенять тонкие отношения красок оформления. Станиславский был мрачен, Федор Шаляпин старался, как мог, ободрить своего друга. Надвигалось грозное Завтра. Главного режиссера Станиславского мучили сомнения. Не покажется ли зрителю вся их обдуманная простота скучной? В том числе и этот серый занавес, вместо привычного красного, плюшевого, с золотыми кистями. Не покажется ли слишком уж дерзким поведение актеров, которые не станут раскланиваться на аплодисменты в середине действия? Не оскорбит ли публику запрет не разгуливать по партеру во время спектакля и не входить в зал после звонка? Не вызовет ли протест и то, что театр решил не развлекать зрителя в антрактах вальсами и польками? И так далее, и так далее… Поймут ли их? А если нет… Что будет с труппой? Разве актеры, воспитанные им и Немировичем, смогут прижиться в провинциальных театрах? А как рассчитываться с долгами, с пайщиками?

Работа над спектаклем шла успешно, но предсказать, как его встретит публика, было невозможно. В газетах писали, что москвичам предстоит узнать не просто еще один театр — у организаторов есть свои особые взгляды на театральное искусство, и первый же спектакль будет тому примером. Указывали на произведение Толстого как на пьесу, невыигрышную для постановки, трудную и чуть ли не поэтому никогда не игранную. Оповещали, что «сам» Станиславский в спектакле не участвует, и без конца удивлялись храбрости {35} постановщиков, решившихся показать публике спектакль без единого знаменитого актера… К тому же театр заранее объявил себя новатором, и тут уж не жди снисхождения — либо победа, либо провал.

На следующий день, вечером, за несколько минут до открытия занавеса, когда зал уже заполнился, задышал публикой, а за кулисы с волнением приносили известия о знаменитостях, прибывающих на спектакль, Станиславский решил в последний раз сказать ободряющее напутствие актерам. Бледный среди загримированных лиц, нелепый в своем современном костюме среди людей в боярских одеяниях, Станиславский начал говорить бодро и, как ему казалось, в тоне успокоительном. Но скоро дыхание его прервалось от безумного волнения. Тут грянула музыка — тридцать пять музыкантов заиграли увертюру Ильинского к спектаклю «Царь Федор» — и слов режиссера разобрать стало невозможно. Станиславский допытался жестами выразить свои чувства, жестикуляция усиливалась, лицо его исказилось, и он пустился в какой-то дикий танец. На сцену вбежал Александров, артист и помощник режиссера, закричал:

— Константин Сергеевич, уйдите со сцены! Сейчас же! И не волнуйте артистов!

Станиславский был удален за кулисы, сцена опустела, прошла еще минута, занавес раздвинулся, и взору зрителя открылись палаты верховного воеводы Шуйского.

… Первый спектакль Художественного театра произвел на современников сильное впечатление. И действительно, ничего подобного еще не видела Москва. Поражало многое. Свободные живописные мизансцены, «народные сцены», где зрители увидели не ряженых статистов, а живые фигуры с выразительными и характерными чертами. Необычные ракурсы павильонов: картина «Сад Шуйского», например, шла за стволами темных деревьев, стоящих на первом плане сцены. И конечно, не виданные еще в театре многообразие и роскошь подлинных вещей старины — казалось, что все настоящее. Однако достоверность вещественного мира, так {36} восхитившая публику, вскоре стала у некоторых критиков поводом для обвинений театра в натурализме. Вероятно, доля истины в таких нападках была. Но полемика, борьба за новый стиль спектакля требовали подчеркиваний, усилений, и недостатки первой работы театра явились продолжением ее достоинств.

Общественные акценты трагедии прозвучали сильно и недвусмысленно. Станиславский говорил, вспоминая спектакль, что главным действующим лицом был народ, «страдающий народ. И страшно добрый, желающий добра, царь. Но доброта не годится»[[9]](#footnote-10).

Когда-то, сразу после запрещения трагедии, А. К. Толстой писал: «… Не моя вина, если из написанного мною ради любви к искусству само собой вытекает, что деспотизм никуда не годится. Тем хуже для деспотизма!»[[10]](#footnote-11) Если освободить это признание от горькой иронии, можно сказать, что Художественный театр, проникнув в «душу произведения», создал спектакль, опровергнувший извечную российскую сказку о добром правителе, способном царствовать по справедливости и сделать народ счастливым. Царь Федор в исполнении Ивана Москвина был простодушным и благочестивым человеком. Тема несостоятельности монархии решалась иначе, чем предполагали в цензурном комитете[[11]](#footnote-12).

«У первых спектаклей Художественно-Общедоступного театра — два героя: мизансцены и г. Москвин»[[12]](#footnote-13) — утверждал после премьеры Н. Эфрос, театральный критик, впоследствии историк Художественного театра. Пройдет много лет, а зрителей не перестанет поражать богатство переживания, {37} которое открывалось в интонациях Федора — Москвина. «Аринушка моя, дойди ко мне…» — в этом робком призыве Федора, в его голосе, звенящем и хрупком, зрителям слышалась мольба пожалеть, пригреть, приголубить его, совсем растерявшегося от лицемерия и жестокости бояр, слышалась и неожиданная нота радости, счастья от сознания, что есть на свете Ирина — она всегда услышит его и придет к нему, и поплачет с ним…

В спектакле дебютировала Ольга Книппер. Ее женственная и умная Ирина оттеняла и углубляла трагедию царя Федора. Ирина — Книппер вставала на защиту «слабохарактерного» царя не во имя власти и права на эту власть и не как мать, защищающая свое больное дитя, а как человек, убежденный, что ее блаженный, простодушный и доверчивый муж мудрее, человечнее своих придворных, людей изворотливого ума и «бесовского» практицизма…

М. Н. Ермолова оценила спектакль восторженно. «Вот это игра! Это постановка! Костюмы! Мы наденем поверх корсетов телогреи да шубки, кокошник на голову и думаем, что мы боярыни. Мы — ряженые! У Станиславского надо учиться!»[[13]](#footnote-14)

В истории Художественного театра спектакль «Царь Федор Иоаннович» относится к этапу первому, когда заметна в театре тенденция к подробному изображению быта, к натуралистической достоверности. Кроме того, считается, что сравнительно с другими спектаклями в «Царе Федоре» режиссерский голос звучит еще слишком откровенно и индивидуальность актера не столько влияет на постановочный замысел, сколько подчиняется ему. Все это, вероятно, так и есть, тем более что сами создатели театра признают такую оценку.

Но Художественный театр — явление в искусстве цельное, и «Царь Федор Иоаннович» одно из его созданий. Свободное {38} от предвзятости внимание открывает глазу художника подлинность и оригинальность предмета. И в этом смысле начальная работа ничем не отличается от поздних, более зрелых — их объединяет единая цель творчества. Поиски образной правды — будь то оформление спектакля, сценическое поведение артиста или режиссерское прочтение — имели для Художественного театра, помимо всего прочего, всегда «серьезное воспитательное впечатление» (Немирович-Данченко). Будут меняться приемы, продолжаться искания, расти умение, и то, что вначале делалось во многом стихийно, потом оформится в осознанный метод, но суть устремлений останется неизменной.

## 5

Октябрь 1898 г.

«Горячо и искренне рад вчерашнему успеху и верю твердо, что чело, в которое кладешь душу и любовь, не может не иметь благотворного результата. Надо спокойствие, выдержку и настойчивость…»

*Из письма С. И. Мамонтова Станиславскому*

Программа театра, заявленная спектаклем «Царь Федор Иоаннович», вызвала у некоторых почитателей драматической сцены открытое неприятие и осуждение. Простые, ясные задачи, к разрешению которых стремился театр, показались ниспровержением основ. То, что потом, и довольно скоро, предстанет перед зрителем как естественное, чуть ли не единственное на театре, прекрасное и трогательное именно своей простотой, поначалу испугало непонятностью, странностью и никак не укладывалось в давно отстоявшееся представление — старый добрый театр. Отсутствие сценического пафоса, актерской аффектации, романтических подчеркиваний иные театралы приняли за неумение, бедность фантазии, за отсутствие темперамента и, наконец, за дерзкое нежелание постараться для публики. Критики намекали на бессилие труппы, а в доказательство ругали оформление: зачем, дескать, приличному актеру такое количество {39} добавочных аксессуаров, — если актер талантлив, пусть выйдет на пустую пыльную сцену и один на один с публикой создаст образ. Новое предприятие в глазах враждебной критики не могло претендовать на серьезное искусство: Московский Общедоступный, посчитали они, затея вздорная, начинание без будущего. По Москве ходили стишки о Станиславском:

Ничто искусства мне законы,  
Свои придумал я взамен.  
Традиций враг неугомонный,  
Актеров бич, погибель сцен, —  
Мне нет узды, мне нет препоны,  
Я в полном смысле джентльмен.

А заканчивались они мрачной картиной:

Мельпомены труп хоронит  
Наш московский толстосум.

Да, Художественный театр дал возможность заработать не одному карикатуристу и фельетонисту. Журналисты обратили внимание на массу нелепостей. Взять хотя бы намерение режиссеров объяснять артистам все тонкости авторского замысла. Зачем это? Разве любому не известно, что все решает вдохновение. А уж если нет вдохновения, то извините — тут уж ничего не объяснишь, и режиссер тебе не помощник. Или, например, разве не смешны гг. Станиславский и Немирович-Данченко, которые грозят показать театральной столице, как надо играть, имея в труппе вчерашних учеников и любителей. А эти объемные декорации с настоящими дверьми и окнами: в них можно жить, ко играть?! А так называемый ансамбль, когда все одинаковы и хорошего актера не отличишь от плохого… А эти паузы?! А пресловутая достоверность, доведенная до такой степени, что уже нет места театру. И вообще: где страсти, где чувства, где эмоции, где восторги, где актер, наконец? Все исчезло в трясине, которая у них называется «атмосфера». Как это все смешно и, главное, так не профессионально…

В первый год своей деятельности Художественный театр {40} попал в положение живописца-новатора, которого консервативная критика обвиняет в неумении «грамотно» рисовать. Стремление заново выразить правду жизни всегда связано с опровержением трафаретных приемов, будь то театр, живопись или литература. Если Немирович-Данченко сблизил Художественный театр с проблемами и достижениями современной литературы, то Станиславский постоянно соразмерял свои пластические режиссерские и актерские искания с тем, что открывала современная ему живопись. Сначала это были Валентин Серов, Константин Коровин, Врубель, позже Александр Бенуа, Добужинский, Кустодиев, Н. Сапунов, Судейкин, Головин, Юон. Почти все они работали для Художественного театра. Станиславского волновал язык живописи, он был ему родствен. Решительное, убежденное «отступничество» русских художников той эпохи от устаревших приемов близко Художественному театру и созвучно его настроениям. А если сравнение продолжить, то недоумение, с каким встречали выставки современной живописи, весьма сходно с тем чувством раздражения, какое вызвал у некоторых первый спектакль театра. И как всегда в таких случаях, слово «дилетант» казалось наиболее хлестким и точным. Будет поставлена и прославится чеховская «Чайка», Станиславский напишет книгу о творчестве актера, театр найдет мировое признание, а ретрограды все еще будут писать и говорить, что Художественный театр не оправдал своих притязаний на сценический профессионализм…

Но театр, в отличие от живописи, не может жить в безвестности и прославиться, когда его творцов уже не будет на свете. Для того чтобы родиться, театру необходим успех у зрителя. И первая премьера принесла его. Среди зрителей нашлось немало любителей сцены доброжелательных и понимающих, они встретили работу театра с большим воодушевлением. В газетных отзывах писали, что Художественно-Общедоступный, взяв на себя труднейшие задачи, с честью и блеском разрешил их. «… У нас театр {41} народился… настоящий, не чиновный, не балаганный, а такой, где талантливые люди художественные произведения, а не Ванькину литературу разыгрывают»[[14]](#footnote-15). Отведен и упрек в дилетантстве: «Это слово отнюдь не является для них укоризной, на таком любительстве основаны величайшие перевороты искусства. Театр Станиславского и Немировича-Данченко является в области русского сценического искусства истинно обновительным делом. Он выкинул за борт старый репертуар, он пошел навстречу настоящей литературе»[[15]](#footnote-16).

Того, чего так боялись — остаться непонятыми, неуслышанными, — не случилось. Однако общее мнение было таким: да, первый спектакль интересный, необычный, но подождем, что нам покажут завтра, сумеет ли театр поддержать и развить то, что, быть может, случайно удалось в «Царе Федоре Иоанновиче».

# Глава вторая. Путь к современнику

## 1

Ноябрь 1888 г.

«Был два раза у Станиславского. Талантливые ребята…»

*Из письма Левитана Чехову*

Через пять дней после первой премьеры состоялась вторая — «Потонувший колокол» по пьесе Г. Гауптмана. Этот спектакль в свое время уже прошел с успехом на сцене Общества любителей, и теперь публика не признала в нем новой работы театра. Станиславский, как и год назад, играл главную роль — мастера Генриха, и рецензенты, как и год назад, с удовольствием отметили его прекрасное исполнение, богатейшую режиссерскую фантазию и оригинальность постановки трудной для воплощения на сцене {42} драмы-сказки. Но знаменательно, что, как и год назад, Станиславского снова упрекнули в излишнем осовременивании образа средневекового ремесленника-философа Генриха: артист, мол, показал публике не романтического героя, а человека, близкого по облику сегодняшнему рабочему-литейщику. Теперь в подобной интерпретации уже видели влияние общих идей нового театра, и критика выступила против тенденции снижать возвышенный поэтический образ ради жизненности изображаемого лица.

От второго спектакля публика всегда ждет несколько большего, чем от первого. Вот этого-то «чуть больше» и не было, вероятно, в «Потонувшем колоколе». Интерес к театру — а сейчас речь могла идти только о растущей популярности — начал падать. Мнение, что первый успех оказался делом случая, стало укрепляться.

Стиль театра требовал своего осуществления. И необходимы были пьесы, способные его проявить. Трагедия Шекспира «Венецианский купец» давала как будто благодатный материал для утверждения новых сценических идей. И Станиславский, в противовес обычаям старого театра, с особым тщанием репетировал именно те сцены, какие раньше в театре принято было считать проходными или, по выражению Станиславского, «аксессуарными». С полемическим увлечением участники спектакля восстановили и сыграли эпизоды, прежде, как правило, вообще сокращавшиеся и, наоборот, те сцены, каким обычно актеры придавали особое значение, теперь решались почти как проходные, невыигрышные. Очень обстоятельно, например, сделан был третий акт трагедии (в доме Порции), где главный герой вообще не появляется. Театр добивался, чтобы Шейлок (первое лицо трагедии) возникал на плотном фоне быта и нравов эпохи. Режиссера увлекла идея дегероизации трагического образа. Для Станиславского самым важным было открыть в Шейлоке живого человека, и на пути к этой цели он советует артисту Дарскому использовать даже еврейский акцент, а все поведение Шейлока {43} тщательно мотивировать обстоятельствами пьесы, а не, как принято думать, силою исключительных страстей. Постановщик и исполнители искали полнокровную характерность для каждого персонажа и в этом смысле принципиально уравнивали главных героев с теми, кто произносит несколько фраз. Оговаривалась и решалась каждая мелочь, в подробностях, упоминаниях и сказанных вскользь замечаниях для них открылся еще не игранный, первозданный Шекспир, И, быть может, вышло в конце концов так, что о побочном позаботились несколько больше, чем о главном. Замысел спектакля остался в плену полемической цели, он распался на убедительные аргументы в споре с театральной рутиной. Но… одного желания оспорить шаблонную интерпретацию пьесы оказалось недостаточно, чтобы заново открыть для зрителя шекспировскую трагедию.

Премьера не принесла ожидаемого успеха. Пустые места в зрительном зале пугали актеров. И все-таки в этой неудаче была своя радость и своя победа: для театральной Москвы стало очевидно — успех «Царя Федора» не связан с формальными новшествами. «Венецианского купца» в узкотеатральном смысле, наверное, сыграли не хуже «Царя Федора». Та же тщательность внешней отделки, богатство сценических планировок, живость массовых сцен, легкость разговорной речи. Оба эти спектакля — порождение единого стиля, единой манеры. Они и готовились одновременно. В альбоме художника В. Симова на одном листе зарисовки костюма боярского, а рядом — детали костюма средневековой Венеции. Но утонченное мастерство постановки не послужило на этот раз на пользу только еще родившемуся направлению. Лицо театра в этом спектакле не было узнано.

Театр попал в трудное положение. Если неудачи продолжатся — товарищество пайщиков распадется, и театра не станет.

Следующей премьерой объявили «Ганнеле» Г. Гауптмана. Пьеса (ее полное название «Вознесение Ганнеле Матери») {44} два года назад шла на сцене Солодовниковского театра в постановке Станиславского с большим успехом. Именно тогда, после премьеры, как достойному преемнику М. Щепкина Станиславскому преподнесли экземпляр «Ревизора» с автографом Гоголя. Те, кому удалось посмотреть этот спектакль (а прошел он всего 12 раз), вспоминали о небывалом впечатлении, которое производила постановка. О самой пьесе молодого, но уже известного немецкого драматурга Герхарта Гауптмана отзывались по-разному, одни упрекали его в чрезмерном увлечении мистицизмом, других эта «мистика» привлекала, нравилась метафорическая образность драмы.

Станиславский увидел в пьесе тему социальной несправедливости, его волновали картины крайнего человеческого упадка, бедности. Режиссерская фантазия преобразила обстоятельства жизни и смерти нищей девочки Ганнеле в возвышенную трагедию. Реальное переплеталось с ирреальным, жанровые сцены — с картинами, возникающими в кошмарных видениях Ганнеле. Современники вспоминают, что «суровый Михайловский», знаменитый народник, убежденный противник всяких театральных зрелищ — он считал их барским баловством, — испытал глубокое потрясение, посмотрев по совету друзей «Ганнеле» в постановке Станиславского. Но то было два года назад. Теперь же, накануне премьеры в Художественном театре, вдруг пришло известие: «Ганнеле» к исполнению запрещается. Станиславский и Немирович-Данченко бросились к обер-полицмейстеру Трепову. Унизительный, неприятный визит не дал никаких результатов: оказалось, что против постановки пьесы высказался Московский митрополит Владимир.

Вместо «Ганнеле» пошел спектакль — тоже игранный Обществом любителей — «Самоуправцы» Писемского со Станиславским в главной роли. Надеяться на то, что эта старая постановка упрочит положение, не приходилось. Она дала лишь возможность каждый вечер играть для {45} публики — профессиональный театр не мог себе позволить делать перерывы.

В те дни, о которых много лет спустя и Станиславский и Немирович-Данченко вспоминают как о днях, грозивших Художественному закрытием, у него все увеличивалось число ценителей, искренних друзей. Поддерживала его и наиболее солидная критика. Объявились союзники и среди известных артистов — Медведева, Ленский, Федотова, Садовская и многие другие спешили поддержать Художественный театр, выказав публично свою симпатию. Побывали на спектаклях и признали театр «своим» молодые художники — Левитан, Коровин, Добужинский, Бенуа.

После «Самоуправцев» прошла «Трактирщица». Во время действия много смеялись, а после окончания шумными аплодисментами благодарили артистов. Понравилась превосходная игра Станиславского в роли Кавалера. Оценили и комедийное дарование Ольги Книппер, исполнившей роль Мирандолины.

Впечатление, что театр удачно начал и не совсем удачно продолжил, стало сглаживаться, его деятельность становилась фактом культурной жизни Москвы. Но душа того Художественного театра, который как будто впервые увидят и услышат москвичи на премьере чеховской «Чайки», еще не родилась.

Борьба шла не за престиж театра — прокладывался путь к своему зрителю. Хлеб театра, его земля — Современник. Художественный нуждался в поддержке и союзе с демократической интеллигенцией. Только этот зритель мог, был вправе и в силах признать назначение театра, отвести ему место в жизни своего поколения, даровать ему счастливую судьбу. Его прихода и ждали в Художественном. А пока, как потом напишет Станиславский в своих воспоминаниях о Чехове, «дела театра шли плохо»[[16]](#footnote-17).

Особые надежды театр возлагал на «Чайку», Но, кстати {46} сказать, менее всего ожидали, что она принесет материальный успех. Было важно закрепить свою репутацию — пусть зрительный зал не будет полон, но к ним придут те, ради кого они существуют.

## 2

Март 1899 г.

Станиславский и Немировича-Данченко за один короткий сезон «создали свою публику, достигли беспримерного в истории русского театра факта — непрерывной цепи полных сборов в течение целого сезона…»

*Газета «Новости дня»*

Немирович-Данченко назвал Станиславскому имя Чехова на первой же встрече, еще в «Славянском базаре». Его настояниями «Чайка» и была сразу включена в репертуар. Немирович не представлял себе, как их театр, театр «психологического углубления», обойдется без Чехова, и был уверен, что именно его драматургия поможет развить и оформить новый сценический язык. Когда же начали готовиться к открытию, Немирович-Данченко в разговорах с Чеховым не уставал подогревать его интерес к новому делу, рассказывал о том, какой это будет театр, посвящал в подробности их планов, спрашивал совета. Исподволь, постепенно у Чехова вновь оживали надежды, он начал верить, что, кажется, появился, наконец, режиссер, который поставит его «Чайку» более счастливо, чем это случилось в Петербурге. Весной, в дни первых репетиций, Чехов дал Немировичу согласие на постановку «Чайки».

То, что петербургский Александринский театр провалил «Чайку», стало своего рода театральной легендой. И хотя случай сам по себе горестный, с ним связано, теперь уже навсегда, предчувствие той победы, того триумфа, которые ждали «Чайку» через два года на сцене Художественного.

Объясняя причины неудачи первой постановки, говорят о том, что Александринка не увидела, не поняла новаторства драматургии Чехова, что игралась пьеса по старинке, {47} что публика из-за неверного исполнения осталась равнодушной и к иронии Чехова и к его серьезности, Все это, бесспорно, так. К этому все-таки следует добавить, что Александринский театр имел славу первоклассного (так его называет в своих воспоминаниях О. Л. Книппер), что артисты этого театра, сыгравшие в 1896 году «Чайку», в большинстве своем были знамениты талантом и мастерством. Роль Нины Заречной поначалу получила М. Г. Савина, затем роль перешла к В. Ф. Комиссаржевской, Шамраева играл К. Варламов, Сорина — В. Давыдов, Машу — М. Читау, Тригорина — Н. Сазонов. Артисты почитали себя поклонниками писателя и, конечно, мечтали сыграть его пьесу как можно лучше. Чехов участвовал в распределении ролей, постоянно сидел на репетициях, одобрял все, что делалось актерами, а если бывал чем-то недоволен, то молчал, не протестовал, и единственное пожелание, высказанное им достаточно определенно, сводилось к тому, чтобы «поменьше играть». Чехов верил в талант, умение и вкус исполнителей, видел серьезность, с какой они готовили свои роли, и до самого первого антракта в день премьеры провала не подозревал. Фиаско «Чайки» Чехов пережил мучительно. Осмеян, казалось, был не театр, не исполнители, а сам драматург. «Не имела успеха не пьеса, а моя личность»[[17]](#footnote-18), — признавался в письме к Суворину Чехов.

Надо сказать, что современный Чехову театр оставался холоден к его драматургии. Этой холодности стеснялись, смущались, пробовали ее превозмочь, время от времени кто-нибудь ставил одну из пьес (до премьеры в МХТ Чехов — автор пяти больших и пяти одноактных пьес), иногда даже не без успеха. Артист Малого театра А. П. Ленский, художник передовых, широких взглядов, однажды совершенно определенно высказал Чехову свое мнение, что тот никакой не драматург и что пора, наконец, ему оставить это бесплодное занятие. Мера откровенности Ленского {48} объясняется, конечно, тем, что Чехов-прозаик был признан всеми, О его же драматургии установилось, по сути, два мнения: одни полагали, что пьесы Чехова не для сцены, а для чтения, другие, немногие, говорили, что они хороши, но только никто не знает, как их ставить. Любопытно, что, по свидетельству Немировича-Данченко, сам Чехов вовсе не считал себя реформатором. Его пьесы казались ему написанными вполне в русле приемов существующей драматургии, и он, как все авторы, мечтал о хорошем театре, и прежде всего о Малом. Уже поставленный в МХТ, он все еще надеялся стать автором Малого театра, отдал туда «Дядю Ваню» и, только встретив решительное непонимание дирекции, вернулся в театр Немировича-Данченко и Станиславского.

Чем далее шли актеры и постановщики в своем познании Чехова-драматурга, тем отчетливее, тоньше формировалось самопознание театра. И хотя никто еще, кроме Немировича-Данченко, лично с автором «Чайки» близко знаком не был, в процессе репетиций развивалась внутренняя связь между Чеховым и МХТ. Проникая в замысел автора, артисты и постановщики чувствовали себя захваченными не только пьесой, но и личностью самого писателя, его деликатностью и чуткостью. О нем теперь много думали. Ответственность за пьесу, желание, по словам Немировича, ее «реабилитировать»[[18]](#footnote-19) постепенно соединялись с волнением за судьбу Чехова: беспокоило его здоровье, знали, что болезнь серьезная — чахотка. И стремление к самоутверждению, к признанию слилось со страстным желанием защитить, поддержать, ободрить дух того, кто нуждался в победе, как всем казалось, даже больше, чем они. Эта цель, живая и великодушная, придала особый пафос всей постановке. И, быть может, в день премьеры, вечером 17 декабря 1898 года, именно эта любовь помогла преодолеть, пересилить {49} первоначальный холод зрительного зала, который, кстати сказать, в этот вечер был далеко не полон.

Работа над первым чеховским спектаклем стала тем редким случаем, когда судьба театра находилась в руках драматурга, а судьба драматурга решалась театром. Эта взаимная зависимость, взаимная необходимость друг в Друге проявила себя как «взрывчатое вещество» и, наконец, прояснила лицо театра, окончательно обозначив черты нового сценического стиля.

Забегая вперед, надо сказать, что Чехов, его личность, его человеческий облик, его юмор и его сдержанность имели огромное влияние на артистов Художественного театра, на весь обиход жизни. И в ролях, и в отношениях друг с другом, и в письмах, и в шутках всегда можно было угадать приверженность мхатовцев к чеховскому…

Как никакая другая, драматургия Чехова потребовала от исполнителей, режиссуры реализации их новых взглядов на профессию актера, на миссию театра.

Сыграть пьесы Чехова просто, не театрально, сохранив обыденность и разговорность тона, — для этого нужно было овладеть новым мастерством и новой театральностью. Когда в Александринке в последнем акте чеховского спектакля исполнитель роли Дорна — а им был очень хороший актер М. Писарев — на звук выстрела говорил Аркадиной: «Лопнула банка с эфиром», и говорил это совсем просто, в зрительном зале раздавался хохот. Да и Комиссаржевская, так ценившая подлинность сценического переживания, не могла играть роль Нины фальшиво или манерно. Но артистами не был найден секрет театральной простоты, который заключался, конечно, не в прямолинейном ее утверждении.

Как передать, как выразить правду жизни, не разрушив природу театра и не обесцветив поэтический язык искусства? Можно быть предельно правдивым, но так и не вырваться из копирования знакомой «натуры». Ведь у каждого поколения, у каждого времени своя мера правды и своя мера откровенности и бесстрашия.

{50} Простота в сценическом искусстве оказалась по плечу только МХТ. Выдающиеся мастера Александринского театра, собранные в «Чайке», не смогли справиться с таким вроде бы элементарным авторским пожеланием: играть не играя. Эту трудность удалось преодолеть театру определенного направления. Он отважился пойти за Чеховым, был последователен и победил…

Приступая к работе над «Чайкой», ее постановщики отдались поискам заветного ключика, который поможет им отомкнуть еще скрытую, еще только угадываемую сценическую силу пьесы. Обдумывая и перечитывая вновь и вновь текст, иногда споря друг с другом, Станиславский и Немирович-Данченко пришли к убеждению: нужно суметь выразить, передать то, что лежит как бы под спудом сюжета пьесы. Постановщики мечтали сделать театрально ощутимыми, плотными моменты тонких душевных движений героев — то, что раньше казалось невозможно перевести на язык сцены. И еще: предложить зрителю по-новому взглянуть на природу театрального события.

Перед ними была стена старых театральных штампов, уже сложившегося отношения к Чехову-драматургу, давно укоренившихся взглядов на то, что на сцене хорошо, что плохо, что смешно, что грустно. И Художественный пробил эту, освященную традициями, стену. И чем же? Легкими, невесомыми, как дыхание, сценическими формами жизни: волны настроений, говорящее молчание, едва уловимое движение руки, колебание занавеса на окне, звуки летнего вечера…

Пройдет много лет, и, вспоминая постановку чеховской «Чайки», Вс. Мейерхольд, первый исполнитель роли Треплева, скажет: «Главное, там был поэтический нерв, скрытая поэзия чеховской прозы, ставшая благодаря гениальной режиссуре Станиславского театром. До Станиславского в Чехове играли только сюжет, но забывали, что у него в пьесах шум дождя за окном, стук сорвавшейся бадьи, раннее утро за ставнями, туман над озером неразрывно (как до того только в прозе) связаны с поступками людей. Это было тогда {51} открытием, а “натурализм” появился, когда это стало штампом. А штампы плохи любые…»[[19]](#footnote-20)

Сердце зрителя замирало, казалось, не от мастерства, не от силы актерского чувства, а от правды жизни, которая, как свет, вдруг открывалась взору. «Жизнь развертывалась в такой откровенной простоте, что зрителям казалось неловко присутствовать: точно они подслушивали за дверью или подсматривали в окошко»[[20]](#footnote-21).

О силе Художественного театра говорилось и говорится много слов, умных, научных, театральных. Но есть одно слово, оно вбирает все: *потрясение*. Спектакли Художественного театра потрясали. Именно это редкое чувство захватывало зрительный зал постепенно и неотвратимо. Потрясало художественно высказанное суждение о жизни: оно слышалось не только в монологах, не только в главных сценах, оно угадывалось в сплетении живых нитей всего спектакля и проникало в душу щемящим, часто трагическим чувством.

«Я не берусь описывать спектакли чеховских пьес, так как это невозможно. Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними в паузах или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства. При этом оживают и мертвые предметы на сцене, и звуки, и декорации, и образы, создаваемые артистами, и самое настроение пьесы и всего спектакля», — писал К. С. Станиславский[[21]](#footnote-22).

Художественный театр очень скоро становится знаменит своими актерами: слава Станиславского, Качалова, Москвина, Лилиной, Леонидова вскоре стала равняться, может быть, только славе Шаляпина и Анны Павловой. И все-таки никогда нельзя было сказать, что зрительское потрясение приходило лишь от соприкосновения с талантом исполнителя. Во МХТ всегда шли на спектакль, а не на актера.

## **{****52}** 3

Декабрь 1898 г.

«Когда борешься против рутины, естественно ждать и протестов Кому пришла в голову смелая мысль говорить со сцены спиною к публике? Однако же в “Чайке” К. С. Станиславский поставил скамью у самой почти рампы, а актеры сидели на ней спиною к публике и так вели беседу».

*Газета «Новости дня»*

В первые годы работы Художественного театра здесь сохранялся порядок, который обязывал режиссера до начала репетиций составлять подробный план всей постановки, или, как тогда говорили, написать мизансцену. Подобное установление принес с собой К. С. Станиславский из Общества искусства и литературы, где ему приходилось работать с любителями. Он считал своей режиссерской обязанностью продумывать рисунок спектакля во всех подробностях. Режиссерский план позволял заранее акцентировать наиболее важные места будущей постановки, выстраивать пластическую партитуру, намечать наиболее «говорящие» паузы и даже определять мизансцены для артистов, еще не начавших репетировать. Режиссерская продуманность, выстроенность не только пространственная, но и в большей мере эмоциональная защищала спектакль от неожиданностей, она надежно прикрывала и неумение и малый талант. Станиславский мог поставить хороший спектакль независимо от того, кем он будет сыгран, — видение постановщика здесь более опиралось на пьесу, на режиссерскую фантазию, чем на мастерство или индивидуальность исполнителя. Станиславский вовсе не дорожил этой практикой, хотя именно здесь и проявлялся его постановочный гений как бы в совершенно чистом виде.

Когда приступили к «Чайке», Станиславский, как и прежде, посчитал необходимым написать подробный режиссерский план. То, что за «бездейственностью» чеховской пьесы скрывается внутреннее действие, в сущности, и определяющее душевное состояние и поступки героев, в театре поняли {53} сразу, с первых читок. Но вот до конца поверить, что это скрытое напряжение может увлечь зрителя, приковать его внимание, не могли. Когда Станиславский впервые погрузился в исследование тайных ходов чеховской драмы, режиссерская разработка неожиданно для самого постановщика пошла совсем по иному, чем ранее, руслу. За одним пластом человеческих отношений открывался другой, за ним третий. Казалось бы, обыденная ситуация, а расшифровать, разложить все по полочкам невозможно. Там, где поначалу слышалась ординарная речь, теперь удивляла приподнятость тона, открывалась поэтичность. Неисчерпаемый Чехов подсказывал «бездну ассоциаций», давал простор толкованию мотивов поведения действующего лица. Режиссерскую фантазию манили и будоражили «психологические раскопки». Постепенно открывался мир чеховских героев, мир, лишенный резких контрастов, но богатый оттенками.

К концу работы над планом «Чайки» Станиславский глубоко проникся душевным складом людей Чехова. Именно людей — их стало трудно называть персонажами. Теперь, «расписывая» «Чайку», Станиславский уже не лепил форму спектакля, он искал театрально заразительные, изящные и тонкие средства для создания особой атмосферы на сцене — она должна помочь театру выразить чувства и автора и его героев. Сияние луны, звук шагов, крик птицы, стук молотка, свет настольной лампы — все то, на чем останавливали внимание многочисленные авторские ремарки, — в режиссерском плане претворилось в особую постановочную тему, стало красноречивым выражением *внутреннего действия*. Пространство, куда Чехов помещает своих героев, на сцене получило материальное воплощение. Это театральное решение необыкновенно раздвинуло рамки пьесы, реплики персонажей стали лишь частью сценического языка. Атмосфера спектакля, созданная подобно музыкальной партитуре, вовлекла исполнителей в свой круг, объединила их и помогла каждому найти свой тон в общем сложном звучании *настроения*.

{54} Чем дальше шла работа над «Чайкой», тем очевиднее для всех становилось, что играть в этой пьесе означает зажить ролью. Но не только это. Нужно заставить зрителя забыть о театре, оставаясь театром, — вот главное. Самые серьезные цели и самое честное следование идеям автора не должны были перечеркнуть, изгнать, уничтожить праздничность театрального зрелища. Никогда нельзя забывать, что театр — это преображенный искусственным светом, бутафорский, фантастический, прекрасный мир, где актеры умирая не умирают, а зритель получает наслаждение даже от созерцания катастроф.

Объявив войну заштампованному выражению на сцене живых человеческих чувств, было опасно застрять на мели патетического утверждения естественности.

Позже, обдумывая пройденный театром путь, Станиславский сравнивает их энергическое, целенаправленное движение первых лет с конными скачками и говорит, что особо трудным препятствием — «ирландской банкеткой» — для театра стало не преодоление старых форм, а завоевание новых.

… Четвертый акт «Чайки». Треплев, проводив Нину, произносит: «Нехорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму…» Это последние его слова перед самоубийством, на которое он уже решился. Как расшифровать чеховский парадокс, как сделать *видимым* для зрителя состояние Треплева? У автора следует ремарка: «В продолжение двух минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол, потом отпирает правую дверь и уходит». Через короткое время зритель узнает, что Треплев застрелился. Но, по сути, самоубийство происходит здесь, сейчас, на сцене, в течение этой двухминутной паузы. Чехов не дает возможности артисту ни пометаться по сцене, ни зарыдать, ни схватиться за голову. Наполнить эту огромную по сценическому времени паузу по силам лишь великому артисту, но и сыграв ее, один исполнитель еще не в силах открыть ни Чехова, ни новой театральности. Молчание {55} Треплева должны сыграть все участники, эта пауза готовится в первом, втором и третьем акте, ее наполнит результат родившихся в спектакле отношений, всего того, что будет накоплено к финалу, к развязке.

## 4

Декабрь 1898 г.

«Как шел первый акт — не знаю. Помню только, что от всех актеров пахло валериановыми каплями Помню, что мне было страшно сидеть в темноте и спиной к публике… и что я незаметно придерживал ногу, которая нервно тряслась».

*Станиславский*

По свидетельству Станиславского, он и Немирович-Данченко шли в своей работе над «Чайкой» разными путями, но к единой цели. Их совместной режиссерской задачей стало: объясняя и увлекая, показывая и рассказывая, раскапывая и называя, заставить актеров до конца поверить Чехову-драматургу.

Вл. И. Немирович-Данченко в те годы, как уже отмечалось, был одним из известных репертуарных драматургов, В его пьесах играли все тогдашние знаменитости — Ермолова, Федотова, Ленский, Савина, Стрепетова, Варламов, Станиславский… Его произведений ждали, они были необходимы театру, артисты возлагали на них свои творческие надежды, роли считались выигрышными, а сами пьесы не знали провалов. Чехов ездил к нему за советами. Но во всей театральной России, быть может, существовал единственный человек, кто знал истинную цену этой драматургии и ставил ее несравнимо ниже чеховской, — это драматург Немирович-Данченко. Он не только почитал талант Чехова, но видел в нем писателя, которому удалось в высшей степени художественно выразить то, о чем сам он думал и что пытался сделать в литературе. «Он — как бы талантливый я»[[22]](#footnote-23).

{56} Режиссер Немирович-Данченко мечтал о «Чайке» не первый год, он великолепно умел рассказать об авторе и его пьесе и по праву имел репутацию знатока драматургического языка Чехова, Он замечательно знал среду, откуда вышли герои Чехова, и чрезвычайно дорожил чеховским видением. И у него существовал свой план постановки, свое режиссерское прочтение «Чайки». «… Я требовал от исполнителей: необходимого психологического углубления, строгости и четкости рисунка, литературного толкования образа». Он был убежден, что на подмостках Художественного театра несценичность пьесы обернется сценичностью, а невыигрышные роли откроют еще невиданные исполнительские козыри. И он знал, что рядом с ним — Станиславский, глубине и смелости его фантазии Немирович доверял безусловно. Идею Станиславского о «сценической комнате» Немирович считал для их театра коренной, он угадывал, какие существенные новшества она повлечет за собой в актерской профессии. Ведь речь шла не только о создании правдоподобных, обжитых сценических павильонов, а главное — о правде актера, о реальном ощущении пьесы и роли. Жизненное «чувствование образа» пришло на смену театральному. «Наш актер не должен ничего играть: ни образ, ни чувство, ни слово, ни положение. Все это придет само собой по мере простейшего выполнения задач, разработанных путем глубокого проникновения в пьесу, ее образы, положения, текст. Эта разница была положена в основу нашего дела»[[23]](#footnote-24).

Как и прежде, вопрос вещественного оформления спектакля оставался для постановщиков весьма важным. Надо было решить, как показать комнаты загородного дома Сорина, как должна выглядеть сцена, где Нина Заречная читает пьесу Треплева, как передать впечатление от «колдовского озера», которому автор, судя по ремаркам, придает {57} такое большое значение, наконец, какие вещи должны окружать чеховских героев, в какие костюмы их одеть. Ведь пьеса *современная*, и зритель должен был узнать эту современную русскую жизнь. Но сегодняшний день, по мысли постановщиков, не мог предстать перед зрителем в случайных повседневных одеждах. Поэтому и для «Чайки» потребовались также своего рода экспедиции. Как и для «Царя Федора», искали колоритных пятен, *поэтического* выражения всем знакомого быта. Известно, например, что Немирович с большой тщательностью и любовью подбирал в антикварных магазинах художественно выразительные вещи. Эти подлинные предметы, которые зритель, сидящий дальше третьего ряда, наверняка не мог отличить от бутафорских, незаметно, но ощутимо призваны были помочь актеру создать на сцене атмосферу жизненности.

## 5

Январь 1899 г.

«Вчера смотрел “Чайку” и был подхвачен ею, унесен в неведомый доселе мне мир…»

*Телеграмма Шаляпина Чехову*

17 декабря, когда «Чайка» пошла первый раз на сцене Художественного, к театру и автору пришел успех, о котором даже не смели мечтать. Это был успех не только пьесы и не только исполнителей, и даже не спектакля — это была победа МХТ. Современник узнал лицо своего театра, понял его язык, услышал его взволнованный голос, поверил в общественное призвание нового театра.

Да, победил театр, но уже на следующий день, говоря о премьере и отмечая, что на сцене предстала «сама жизнь», что актеров даже трудно назвать актерами, критика постоянно возвращалась к рассказу о *мастерстве* исполнителей. Назвали имена — Лилина, Лужский, Артем, Мейерхольд, Вишневский, Книппер… Предположение некоторых критиков, что Художественный в плену режиссерской власти {58} Станиславского, обнаружило свою несостоятельность. Заговорили о сильной труппе, о коллективе артистов, о прекрасном *ансамбле*, о том, что театр сплочен единым пониманием целей и задач искусства.

Конечно, многое из того, что было найдено в работе над чеховской «Чайкой», было открыто еще интуитивно, вослед чувству. Но умение искать и закреплять найденное, способность работать в искусстве, не утрачивая вдохновения, — эти качества, проявившиеся уже тогда, одарили Художественный театр необыкновенной жизнестойкостью, творческой крепостью.

Победа «Чайки» рассеяла последние сомнения в верности избранного пути, и Художественный впервые вполне осознал свою силу. Отталкиваясь поначалу в своем утверждении нового от неприятия театральной рутины, полемизируя с ее внешними проявлениями, МХТ, встретившись с драматургией Чехова, оценил свои цели и стремления уже иначе. Стало ясно, что ни точность исторического костюма, ни новшества в декорационном оформлении, ни жизненность народных сцен еще не сулят настоящей победы. Если раньше пафосом создания спектакля, пусть скрытым, затаенным, но все же заметным, была схватка со старым театром, то теперь, после «Чайки», пафосом становится борьба за новое, *мхатовское*, открытое самим театром.

Начиная с «Чайки» Художественный театр изменяет свою позицию; он не опровергает, а утверждает, его спектакли не полемизируют, а развивают сделанные им открытия.

Глубоко спрятанная внутренняя жизнь человека, или, как потом назовет ее К. С. Станиславский, «жизнь человеческого духа», становится предметом пристального внимания, исследования, изучения и, наконец, воплощения на сцене. Это вовсе не означает, что режиссура МХТ отказывается от поисков формы. Напротив, острота, резкость, неожиданность решений, каких теперь постановщики добивались от артиста, требовали и от них самих энергичных поисков {59} театральной выразительности, сценического разнообразия, а главное — постановочного соответствия психологическому наполнению. Жизнь на сцене разворачивалась предельно просто, правдиво, но чем сильнее было желание точно и подробно прочитать скрытые мотивы поведения персонажа, тем богаче, изощреннее, тоньше работала фантазия режиссера и актера. Правда чувств, правда поведения не погасила тяги к театральности, но теперь это понятие обрело совершенно иной смысл и определялось совсем иными чертами.

Чехов подарил театру новый сценический язык. Замысел драматурга стало возможным передать, опрокинув и театральные и зрительские представления о том, что считать на сцене важным, а что побочным. Благодаря коллективным усилиям театр сумел создать то особое настроение и ту особую атмосферу, когда чувства, выраженные очень сдержанно, поступки, как будто ничего не меняющие, превратились на сцене в захватывающее зрелище, пронизанное ясными, глубокими обобщениями.

Драгоценный успех, который принесла «Чайка», определил судьбу театра: он занял свое место в общественной и культурной жизни России.

# Глава третья. Дом Чехова

## 1

Февраль 1904 г.

«В роли Гаева Станиславский создал фигуру, юмор которой заставляет сердце сжиматься, как юмор “Шинели” Гоголевой».

*Газета «Русь»*

До постановки «Чайки» на сцене Художественного театра Чехов-драматург мало интересовал рецензентов. После того как его пьеса прозвучала в режиссерском прочтении Станиславского и Немировича-Данченко, все разом заговорили {60} о ней — и не столько о мастерстве драматурга, сколько о самой действительности, Проблемы современной жизни увидели теперь в свете авторских идей.

Чехов почитал для себя непременным условием высказывать оценки деликатно и ненавязчиво. Еще в 1888 году он писал Суворину: «Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем»[[24]](#footnote-25). И многие видели в Чехове «поэта настроений», мастера набросков «с натуры». На фоне многословной либеральной беллетристики, призывавшей читателя к жизни «на земле», к труду, к общественной активности, сдержанный голос Чехова звучал некоторым диссонансом. Мало кто признавал в нем писателя определенных убеждений, беспощадного, непримиримого, смотревшего на своих добрых, милых, возвышенно настроенных современников суровыми насмешливыми глазами.

Спектакли Художественного театра по пьесам Чехова явились для современников как бы первой настоящей рецензией не только на сами пьесы — это был первый серьезный анализ творческого стиля писателя. Театр объяснял Чехова, сцена дала возможность почувствовать обаяние и силу его авторской манеры. При этом одни увидели в чеховских спектаклях «поэму, великолепно передающую печальную повесть о том, как скучно и страшно жить интеллигентным одиночкам среди безотрадной обстановки русской провинции»; другие здесь услышали пафос негодования, почти ненависти Чехова к своим персонажам за их праздную, нелепую жизнь. Леонид Андреев написал в статье, что чеховские спектакли Художественного театра своей «жестокой правдивостью» действуют «как пьяница, призванный отучить от пьянства других, вызывая отвращение к себе. Так Чехов утверждал в нас бодрость, вызывая негодование к такой жизни, к такому пропаданию, бессилию»[[25]](#footnote-26). Издатель {61} А. Суворин, человек близко знавший Чехова, уверял, что его пьесы — «сатиры», а авторское чувство, их продиктовавшее, — «негодующая лирика». Итак, некоторые готовы были осудить чеховского интеллигента, некоторым же его судьба казалась трагической, положение отчаянным.

Неверно сказать, что Чехов, теперь услышанный со сцены, не был достаточно понят или понят превратно. Современники сразу угадали, что ненависть Войницкого к профессору Серебрякову, мечта трех сестер о переезде в Москву, надежда Сони увидеть «небо в алмазах» — все эти душевные состояния призваны выразить нечто более значительное, чем конкретные чувства конкретных персонажей. Мало кто упрекал Чехова в нелогичности, и редко кто в рецензиях давал сестрам совет взять десять рублей, купить билеты на поезд и доехать, наконец, до Москвы. Но легко прочитывая символы, предложенные автором, далеко не все желали признать справедливость писательского суждения. Пьесы Чехова, по существу, впервые узнанные и открытые, возбуждали охоту поспорить с автором. Часто это был упрек: мол, тот угол зрения, под которым драматург предлагает взглянуть на самого себя своему современнику, слишком мрачен, слишком безысходен.

Для современников чеховских пьес и Ирина, и Маша, и Ольга, и Войницкий, и даже Астров являлись людьми обыкновенными. Необыкновенным признавали то настроение, с каким театр «пересказывал» Чехова, то драматическое напряжение, с каким театр сумел поведать о событиях, в общем-то незначительных. В спектаклях каким-то непонятным образом выстраивалась возвышенная, почти трагическая картина, и возникала она как бы независимо от взятой драматургом ситуации. Вот эта сверхфабула и подействовала на зрителя наиболее сильно; современник сразу уловил серьезность, с которой драматург к нему обращается. В своих рассказах, казалось бы, всегда такой снисходительный и далекий от всякого осуждения, здесь, в пьесах, Чехов выступил в совершенно новой роли: он безжалостно {62} не признал, не принял образа жизни русской интеллигенции, не захотел увидеть поэзию страдания там, где торжествуют лень, уныние и равнодушие ко всему на свете, кроме собственных переживаний. «Как могучий талант Чехов еще более вырос в наших глазах, но его герои… Они провалились, они погибли, они уничтожены. Спектакли Художественного театра это эпитафия над целой полосой русской жизни», — Леонид Андреев убежден, что выражает не только свое личное мнение. Вот этот чеховский суровый приговор и был угадан зрителями. Один из них уверял, что после спектакля «Три сестры» сомневающийся самоубийца уж наверняка застрелится; писатель не оставляет никакой надежды, утверждал другой: если для дяди Вани труд еще спасение, то для трех сестер труд — проклятие, болезнь, мука…

Надо сказать, что театр, понимая и принимая чеховскую требовательность к русской интеллигенции, в своем сценическом прочтении не был столь жесток и непримирим. Театру важен был результат его обращения к зрителю, он любил своих героев и верил, что они, увидев себя со стороны, сумеют в будущем распорядиться своей жизнью лучше, чем до сих пор. Надеяться на конченых людей нельзя, а театр хотел, чтобы завтрашний день принадлежал этим хорошим, добрым, воспитанным людям, только, наконец, нашедшим себя, только, наконец, сбросившим с себя одурь безделья и обреченности. Уверенный, что следует за автором, стараясь как можно точнее расшифровать события и характеры, театр в своих оценках проявил себя менее сурово, чем Чехов.

«Это не комедия, не фарс, как Вы писали, — это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы не открывали в последнем акте»[[26]](#footnote-27), — сообщал Станиславский Чехову после чтения «Вишневого сада». Даже эта пьеса, где отношение писателя к своим героям выражено с совершенной определенностью («это комедия, местами переходящая в фарс»), {63} на сцене театра приобретала черты, свойственные всем чеховским спектаклям МХТ: те, кто смотрел «Вишневый сад», готовы были поверить, что эти всё пустившие прахом люди хороши и симпатичны, с ними еще не все кончено и, может быть, наступит час — и не только Аня и Трофимов найдут путь в новую жизнь, но и Гаев, и Раневская еще одумаются, опомнятся, спасутся… Вот эта интонация надежды, а если надежды, то, значит, и сочувствия, сострадания согревала пьесы Чехова, поставленные Художественным театром.

Чехов считал себя вправе предъявить образованному человеку повышенный и нелицеприятный счет. И в лучшие минуты надеялся, как и театр, что этот счет будет оплачен. Но действительность часто подсказывала Чехову иные финалы; не раз он наблюдал, как безалаберное, неряшливое, безответственное существование губит и судьбу и дарование. Такой была судьба его родного брата Николая, так жили многие его приятели — талантливые, образованные и ни на что, в сущности, не пригодные люди. Чехов считал непростительным грехом интеллигентного человека «проморгать жизнь», растратить ее в беспочвенных надеждах, пустых разговорах, в бездеятельной тоске по лучшей доле. И в этом смысле бесцеремонный Лопахин предпочтительнее для него, чем беспомощный Гаев. Чехов не хотел и не мог быть снисходительным ко всем этим милым женщинам и мужчинам, живущим нелепо и ждущим спасения неизвестно откуда. Он как будто говорил им: «Смешно живете, послушайте, смешно и страшно, так же нельзя».

В союзе со своим новым зрителем театр повернул дело несколько иначе. Здесь-то и находилась точка, где автор и театр расходились. Театр не спорил с автором и не возражал ему, но, подчиняясь своим законам, формировал у зрителя чувство сопереживания героям, и смех здесь смешивался со слезами. Прекрасные люди, их страдания вызывают сочувствие, они, безусловно, достойны иной судьбы, и у них, как и у всех нас, достанет в конце концов сил, чтобы одолеть проклятье гнетущих обстоятельств.

{64} Есть свидетельства зрителей об особом воздействии чеховских спектаклей. С «Дяди Вани», например, уходили со «сжатыми кулаками», ненавидя тех, кто обманом заставляет тратить жизнь впустую. Несчастья трех сестер вызывали желание немедленно что-то изменить — не только в самих себе, а более всего в окружающей действительности. Директор московских императорских театров В. А. Теляковский в своих личных записках, опубликованных, конечно, много позже, высказывая неодобрение Художественному театру за его увлечение такими пьесами, как «Дядя Ваня», писал: «А может быть, я по поводу пьесы “Дядя Ваня” ошибаюсь. Может быть, это действительно современная Россия. Ну, тогда дело дрянь, такое состояние должно привести к катастрофе»[[27]](#footnote-28).

Чехов показал, что безволие, эгоизм, легкомыслие порождают преступление, что у этих, казалось бы, безобидных недостатков есть свои жертвы: убивают Тузенбаха, стреляется Треплев, выгоняют Варю, заколачивают в пустом доме больного старика Фирса, Сарра заканчивает свои дни в полном отчаянии… И в этом повинна — да, жизнь, но и добрейшие люди, воспитанные и возвышенные. Потому что они «постыдно равнодушны» ко всему, что происходит вокруг них.

На сцене же Художественного театра жертвами жизненных и житейских обстоятельств становились сестры Прозоровы, их брат Андрей, Иванов, дядя Ваня, Елена Андреевна, Соня, Вафля, даже Гаев, даже Раневская. Фигуры «отрицательные» стали как бы агентами мира грубого, пошлого, который губит и разрушает судьбы милых театру людей. В конечном счете стремления автора и театра соединялись — зритель приходил к сознанию, что существующее положение вещей необходимо изменить. Но если Чехов гнев и насмешку обращал против современного интеллигента, то театр направлял стрелы против современного {65} «общества». Там сгущалась атмосфера, оттуда шла смертельная опасность. Для Чехова такие фигуры, как Наташа, Серебряков, Соленый, не заслуживали ни грозного пафоса, ни серьезных разоблачений. Давая им жизнь в своих пьесах, он хотел лишь воочию показать, как это чудовищно, странно, недостойно, когда образованные, умные люди работают всю жизнь на Серебряковых, смиряются перед Наташами, терпят в своем доме господ Соленых. У Чехова чувство сострадания перекрывалось более мощным потоком — он негодовал.

… Когда театр начал работать над драматургией Чехова, режиссура и исполнители вполне соглашались с мнением автора — не закрывать глаза на скверные стороны жизни русского интеллигента. Они единодушно презирали безделье, безволие и уныние. И конечно, им не надо было объяснять, кто такой Гаев и почему он так много и так безответственно болтает. Согласны они были и с эстетической позицией Чехова, что на современной сцене уже невозможно разделять действующих лиц на ангелов, злодеев и шутов. Но театр хотел, чтобы суждением зрителя руководило чувство любви. Постановочная мысль спектакля, выраженная гораздо более чувственно, эмоционально, чем рационально, подводила зрителя к заключительному единому впечатлению: так дальше жить невозможно. Этот вывод — а по фразеологии театра «переживание» — приходил к зрителю сложными путями, становился как бы результатом собственного личного опыта, поворотом в собственной судьбе.

И все-таки, как уже говорилось, газеты после первых чеховских премьер пеняли автору за то, что он слишком мрачно смотрит на действительность и, не предлагая никакого выхода, естественно вызывает чувство безнадежности. Но, наряду с отзывами подобного рода, критика, близкая театру, люди, особенно внимательные, сразу отметили, что на сцене Художественного театра Чехов звучит как оптимист. Постановщики спектакля, Станиславский и Немирович-Данченко, обязательно хотели, чтобы рассказ о современной {66} жизни не производил гнетущего, убивающего душу впечатления. Стремление найти в пьесах Чехова мажорное начало, выделить все, что сулит надежду, владело театром неотступно. Было важно, чтобы такие лица, как Вершинин, Соня, доктор Астров, Тузенбах, Петя, Аня, Нина Заречная, нашли в сознании, уме и сердце зрителя свое особое, если можно так сказать, почетное место. Эти герои несли своему времени надежду, театр с ними дружил, он в них верил. И надо признать — надеялся на них больше, чем на коммерсанта Лопахина. Когда Астров — Станиславский произносил известные слова о том, что в человеке должно быть все прекрасно, — вспыхивал эмоциональный огонь спектакля, это утверждал талантливый и деятельный герой. Разговор Пеги и Ани о новом саде, уверенность Тузенбаха, что труд будет радостным, мечта Вершинина о том, что человечество обязательно выйдет на прямую дорогу счастья, — все эти мотивы для театра и его зрителя явились чрезвычайно драгоценными. Рядом с глубокой, обжигающей душу печалью на сцене жили вера, надежда, любовь.

В те годы, когда Художественный ставил пьесы Чехова, и еще чуть ранее среди передовой интеллигенции укрепилось мнение, что Россия сейчас нуждается прежде всего в работниках «на ниве народной». Сам Чехов с большой нежностью и вниманием относился ко всем, кто посвящал себя лечению крестьян, кто шел учить в народные школы, ко всем людям, делающим полезное для народа дело. Не любил и не ценил благотворительности, экспансивных, случайных жертв и уважал тех, кто умно, изо дня в день, без лишних слов умел своим трудом приносить пользу другим. Художественный театр Чехов причислял к тем, кто действительно полезен и нужен, иначе говоря — к работникам. Сам театр, оценив, быть может, как никто изящество и тонкость чеховского письма, чеховской поэзии, никогда не забывал, что имеет дело с автором, для которого то, ради чего он создает свои пьесы, имеет первостепенное значение. Артисты ясно сознавали, что их коллективное творчество {67} служит общественным идеалам. Они ощущали себя тружениками и так же, как и Чехов, вполне всерьез мечтали исправлять, как тогда говорили, пороки и язвы века. Но если Чехова можно сравнить с доктором, который, желая помочь больному, не считает нужным скрывать от него серьезность состояния, то театр занимал позицию другого рода — все понимая и во все проникая, он предлагал в помощь и поддержку поверженному и слабому свое сострадание, свою веру в него. Цель театра — «подъем нравственного состояния»[[28]](#footnote-29), так считали тогда в МХТ.

## 2

Март 1901 г.

«… Нам дорого новое направление в искусстве, которое, как истинное и живое, мы горячо приветствуем. Выбор пьес и художественная передача их, захватывая своею правдивостью, заставляли забывать, что мы в театре».

*Письмо студентов Станиславскому*

Содружество Чехова и молодого театра открыло целую эпоху русской художественной мысли — театр, писатель и зритель, объединившись в союзе, сделали новый шаг в культурном развитии нации. «Чеховское», взятое из жизни, возвращалось, преображенное сценой, в жизнь и здесь, уже осознанное и освоенное, подготовляло возможность общественного сдвига. «Слава московскому Художественному театру! Чудные жрецы искусства — живите долго, вы нужны нам, как хлеб голодному, как солнце для жизни…»[[29]](#footnote-30) Так писали газеты в 1904 году после премьеры «Вишневого сада». В этом восторженном признании Художественного театра хвала и Чехову — публику покорили обаяние его личности, его авторская проповедь, его сдержанный, но теперь услышанный голос.

{68} Если говорить о результате, иметь в виду влияние, какое оказал Чехов, воплощенный Художественным театром, на людей своего времени, то можно сказать, что он не только поддержал лучшие активные тенденции общества, но усилил эти тенденции, помог выявить их и, конечно, содействовал воспитанию той части русской интеллигенции начала века, которая посвятила свою жизнь идее политического преобразования России. Для нее Чехов, как и Толстой, как и Горький, стал учителем жизни. Общественный резонанс чеховских спектаклей оказался более мощным, чем можно было предположить. Но это не явилось случайностью — результат отражал намерения.

Живой процесс познания совершался не только в зрительном зале, он продолжался и внутри театра. Первооткрыватели осваивали новые приемы актерской техники. Предстояло еще многое решить, на многое решиться и научиться свободно пользоваться найденным. Но и слово «прием», и слово «техника», и даже выражение «актерское» мало подходили для определения нового профессионального мастерства.

Способность с непритворным, живым вниманием проникать в мотивы поступков своих героев, замечать в их поведении все характерное и тайное пришла не сразу. Это умение *воспитывалось* — и у артистов, и у зрителей.

Драматургия формировала метод театра. Текст, над которым работали, требовал от актеров непредвзятого, сегодняшнего знания жизни. Полуправда сразу ставила под угрозу профессиональные достижения. Войницкий стреляет в Серебрякова… Надо очень хорошо подумать, почему это происходит. Наверное, артисты спрашивали друг друга, друзей, самих себя, режиссера: а что это значит, в чем же все-таки настоящая суть события, когда добрый, самоотверженный, образованный человек вдруг хватается за оружие и пускает его в ход против другого человека, собственно, ни в чем перед ним не виноватого?..

В поисках наиболее интересных и наиболее верных оправданий {69} и актеры и режиссер проделывали долгий и дальний путь, и в конце концов, когда Войницкий — Вишневский стрелял в своего «обидчика», зритель в этой сцене «из деревенской жизни» угадывал картину российской действительности со всеми ее нелепостями, отчаянием и обманутыми надеждами.

Чехов дал МХТ прекрасный урок в работе с текстом, где главный смысл слов открывается не прямо, а в *подтексте*. Этого автора не страшно «раскапывать», он не боится актерского внимательного вглядывания — от углубленного анализа сценический характер становится богаче и безусловнее. Работа с Чеховым не знала тупиков. Какие бы ни встречались затруднения и осложнения на пути артистов и режиссеров, перед ними всегда в конце концов открывался выход — выбор — решение. В чеховских ситуациях уж поистине нельзя воспользоваться никакими штампами и проставить лишь «знаки» чувств. Каждый момент жизни роли требует подлинности проживания, при этом подлинности найденной и отнюдь не «простенькой». Именно работа над чеховской драматургией приучала артиста Художественного театра все знать о своем герое, или, как стали тогда говорить, прожить чужую жизнь как свою собственную.

Благодаря Чехову театр сместил центр зрительского внимания, и теперь перед лицом искусства все были равны. Больше не было главных и неглавных героев, проходных и центральных сцен, судьба каждого по-своему драматична, и каждая встреча — значительна.

Зрители же научились слушать молчание на сцене, научились за словами открывать тайный смысл — подтекст, научились ценить исполнительское мастерство, когда казалось, что никакой «игры» нет. Стали с удовольствием отмечать удачу актера в эпизодической роли. Эта новая эстетика победила прежде всего сердце зрителя, она завоевала его чувства, открыла счастливую возможность взглянуть на себя, на свою жизнь. Со сцены говорили правду. И вот эта как будто впервые услышанная правда о своей сегодняшней {70} жизни и покорила зрителей Художественно-Общедоступного.

Эти новые ощущения были гораздо сильнее и острее тех, что еще так недавно зритель получал в театре. Утонченное искусство стало доступным широкой аудитории.

Современники первых постановок МХТ часто называли его «театром будней». Причем в определение обыденности не вкладывалось никакого обидного смысла, напротив, многим как раз нравилось, что вместо нигилистов и нигилисток, деятельных промышленников, эмансипированных женщин и моралистов вышли на сцену люди сдержанные, обыкновенной судьбы, до сего времени не претендовавшие на главные роли ни в жизни, ни тем более в театре. Но заурядность находится в опасной близости с личностью ничтожной, человеком банальных переживаний, и здесь Художественный театр провел резкую границу — между теми, кому он без сожаления выносил приговор, и теми, кому он сочувствовал, в ком он принимал близкое участие, в ком уважал человеческое достоинство и ценил мужество. Эти последние были его опорой, с ними театр позволял себе говорить сурово, но всегда доверительно. МХТ придал понятию «заурядный человек» совершенно новый и демократический смысл. Критик Николай Эфрос писал, что людям чеховских пьес на сцене театра дано пережить незаурядные чувства и в этом смысле они герои. Они оставались героями еще и потому, что театр вместе с симпатиями возложил на них тяжесть ответственности за самих себя, за судьбы других, за Время. Театр требовал от них стойкости в жизненной борьбе, а когда обстоятельства их подсекали и жизнь, как говорится, разила наповал, переживал это падение как трагедию. «Нарыв общественного организма» — так называли критики спектакль «Дядя Ваня», оценивая его события как отражение социальных конфликтов времени.

И безусловно, именно так понятый Чехов принес театру громадный успех. Театр возвышал достойных людей, и зритель был благодарен за то внимание, с каким театр относится {71} к его судьбе, и за любовь к нему, какую он ощущал со сцены своего театра.

Да, у Чехова отсутствует герой в старинном смысле этого слова, но он не растворился, не измельчал, он размножился, он стал средой, типом человеческой личности. И театр горячо, темпераментно поддержал это гуманное видение, он внятно произнес со своей сцены: мы с вами, с вами сегодняшними, такими, как вы есть, неприукрашенными людьми своей эпохи, и вам решать, как быть, куда идти.

Театр, который первым поставил между актером и зрителем «четвертую стену», запретил аплодисменты в середине действия, перестал развлекать публику во время антрактов, этот театр узнал такой глубокий и тесный контакт со своим зрителем, какого никому, пожалуй, впоследствии установить не удавалось. И вот этот тесный союз зрительного зала и сцены, осуществляемый без дополнительных приемов, союз строгий и достойный, союз равных, приводил к тому, что зрители, взволнованные тем, что им рассказали, порой шли в своих выводах дальше самого театра. Друзьями МХТ совсем не случайно становились люди, посвятившие себя политической борьбе, — Николай Бауман, Луначарский, Бонч-Бруевич, Кржижановский… Известно, как замечательно относился к театру В. И. Ленин. И так естественно, что следом за Чеховым в МХТ пришел Максим Горький.

## 3

Январь 1904 г.

А. И. Куприн просит Чехова помочь ему попасть на премьеру «Вишневого сада».

Широкий успех Художественного театра показался некоторым театральным знатокам загадочным. Удивлялись, как же так получается: в других театрах — знаменитые артисты, а зрителей половина зала, в Художественном играет труппа новичков, а билет достать невозможно. Суворин {72} прямо называл славу Художественного театра «темным царством случайного успеха» и ждал из года в год, когда наступит зрительское отрезвление. Сравнивали спектакли МХТ с цирковым трюком и предсказывали скорое разоблачение. Но главным доводом противников Художественного театра оставались потери, какие якобы несет творческая индивидуальность.

Театральный критик А. Кугель, например, уверял, что театр обделил актера, подменив свободу его искусства постановочной выдумкой. «Ах, уж это делание! Нельзя душу сделать, гг. режиссеры! И затея это совершенно пустая…»[[30]](#footnote-31) — писал он в рецензии на «Три сестры». В газетах рисовали карикатуры, как публика-дура аплодирует гусям, сверчкам, бутафории, декорациям, кому и чему угодно, артист же забыт.

Да и тех, кто с доверием восхищался Художественно-Общедоступным, волновал «секрет» прелести его созданий — то, что театр показывал со своей сцены, представлялось им прекрасным, но загадочным: откуда это чудо и кто же его творец?

В 1901 году периодическая печать опубликовала интервью с Немировичем-Данченко, где он кратко, в своем обычном деловом тоне рассказал, как их театр работает над постановкой. Говорил он о вещах важных и простых: о том, например, что пьеса, взятая в репертуар, «должна представлять материал, поддающийся воплощению в телесные, реальные образы, в цельные и ясные картины»; о том, что основное требование Художественного театра к оформлению — это верность и соответствие в тоне главному настроению акта; о том, что их артисты вполне свободны в своем творчестве, они лишены лишь эгоистических стремлений, их «ограничивает» одушевление общим делом и успех спектаклей они переживают как общую радость…

После чеховских спектаклей Художественного театра заговорили {73} о том, как же могло случиться, что пьесы Чехова раньше казались скучными и несценичными. Поначалу даже предполагали, что театр что-то проделывает с текстом, как-то сумел приспособить его для сцены, подозревали чудеса и тайны. Разница менаду тем, каким восприняли Чехова-драматурга до МХТ и каким он открылся после мхатовских постановок, была просто ошеломляющей. И вот именно этот поразительный, всем очевидный успех пьес Чехова и заставил впервые задуматься о могущественной роли режиссера. Не только Кугеля ужаснула подобная преднамеренность в искусстве, и не его одного беспокоило, что под угрозой драгоценная стихия творческого озарения. В первых рецензиях на спектакли постоянно слышится нечто вроде предостережения: слишком много усилий, слишком много ограничения для свободы творчества. Об этом говорили и писали враги, об этом же задумывались друзья. «Артистическая индивидуальность в этом театре несомненно очень принижена: режиссер тут подавляет артиста»[[31]](#footnote-32). И добавляли, что, видимо, такое режиссерское вмешательство необходимо для труппы, где индивидуальности еще не оформились в амплуа. Мало кто тогда понял, что вместе с XX веком в театр пришла новая профессия и рядом с автором и актером встал хозяин спектакля — режиссер.

Первые, кто по-настоящему оценили влияние режиссера на театр, плодотворное или разрушительное, были Станиславский и Немирович-Данченко. Именно от них слышатся постоянные предостережения: режиссер действительно способен подавить артиста, подменить трюками живое творчество исполнителя, а мысль автора изуродовать произвольной трактовкой. Вот тогда-то, полагали они, актер и автор практически лишатся своего собственного самостоятельного слова в искусстве. Художественный театр, отвоевав и узаконив права режиссера, всегда отстаивал, иногда спокойно, иногда полемически, мысль, что актеру в театре принадлежит первое место.

{74} Власть режиссерской крепкой руки над спектаклем явилась для современников совершенной новостью. Однако эта профессия была вызвана к жизни столь своевременно, в такой нужный момент, что скоро в таинственном управлении режиссера признали качество, совершенно необходимое и для МХТ и для театра вообще. Режиссер органично вступил в свои права и теперь стал связующим звеном между автором и артистом, между автором и художником, между автором и зрителем, он отвечал за цельность постановки, за ее содержательность и в конце концов за ее успех.

«В Художественном театре есть… одна черта, которая дает ему большое преимущество во всякой борьбе. Черта эта — полная *централизация* всего происходящего на сцене… Создание… должно быть всецело делом одного художника… Но если при этом… во главе всего он поставит принцип чего моя левая нога хочет, а все остальное обратит в рабство, то, конечно, добра из такой постановки дела не выйдет… Станиславский, как чудный художник, понял все это, и в его театре он именно тот центр, от которого все зависит»[[32]](#footnote-33), — писал известный критик Сергей Глаголь уже в 1900 году.

Чехов учил централизации на свой лад. Его невозможно было поставить, не владея мастерством создания таких компонентов, как атмосфера, настроение, общий тон и то подводное течение чувств, которое должно было ощущаться зрителем под покровом текста. Театр открывал значительное и существенное в судьбах своих героев, обостряя ситуацию, предложенную автором. На сцене пили чай, разговаривали, шутили, но зритель понимал, что застает этих людей не в обычный день, их судьба на изломе, они у заветной черты прозрения — жизнь груба, жестока, ее законы неумолимы и непреложны, иллюзии рассыпаются в прах. Казалось, что театр раздвинул рамки чеховского действия, увеличил его смысловой вес — в полифоническом звучании сцен возникали контуры символической драмы. Благодаря режиссуре, {75} эмоциональные вспышки наслаивались друг на друга, группировались и в конце концов сливаясь, давали то яркое впечатление, которое, казалось, и возникает неведомо отчего.

Надо сказать, до Художественного театра сценическая история оставалась в легендах о гениально сыгранных ролях: Мочалов в Гамлете, Щепкин в Городничем, Ермолова в Орлеанской деве. Признавали достойной легенды и исполнение Станиславским роли Астрова. Но на этот раз современники поняли, что Чехова для них сыграл и открыл новый *театр*, создав цельное сценическое произведение. Тогда и родилось выражение чеховский спектакль.

Возможно, что в первых постановках и ощущался некоторый избыток «настроенческих» деталей. Но именно Чехов, стиль его драматургии, окончательно повернули театр к психологическому богатству. Для зрителя наслаждением стало следить за каждым взглядом, вслушиваться в каждую интонацию. Чехов вызвал к жизни «тихую» режиссуру, и знаменательно, что Художественный театр, который поначалу обвиняли в режиссерском своеволии, режиссерском излишестве, стал несколько лет спустя воплощением театра скрытых режиссерских усилий, а в практику работы над ролью вошел принцип — режиссер должен умереть в актере.

## 4

Декабрь 1898 г.

«“Чайка” принесла нам счастье и, подобно вифлеемской звезде, указала новые пути в нашем искусстве».

*Станиславский*

Пройдет два‑три года — и Художественный театр назовут Домом Чехова. В рецензиях на постановки Художественного театра постоянно отмечали, что спектакль запоминается не сценами и не ролями, он оживает в памяти интонацией, жестом, паузой, выражением лица — собственно так {76} же, как живет в нашем воспоминании сама жизнь. Всех поражала необыкновенная верность театра «натуре», небывалая степень проникновения в предмет изображения. Врачи с благодарностью отмечали знание театром медицинской среды, студенты — студенческой, учителя — учительской; женщин восхищало тонкое понимание положения современной женщины, мужчины считали театр надежным советчиком в сфере общественных интересов. А. Ф. Кони рассказывал, как в продолжение нескольких дней его преследовал образ пожилого военного доктора, которого он, конечно, прекрасно знает, встречался с ним, но вот кто он, как его фамилия, никак не может припомнить. Этим военным доктором и близким знакомым Кони оказался герой чеховской драмы «Три сестры» Чебутыкин в исполнении А. Артема… Посмотрев «Три сестры», какой-то военный рассказывал в «Русском инвалиде», что даже самый ревностный службист не сможет придраться к внешнему виду русских офицеров на сцене Художественного театра, при этом он добавлял, что театр прекрасно передал и внутреннюю суть военного человека, сумел проникнуть к нему в душу.

Художественники были первыми, кто, овладев профессией, не знал ремесла, кто не боялся подробной, дотошной работой помешать «чарам творчества». Чехов писал, что его герои «результат наблюдения и изучения жизни»[[33]](#footnote-34). Этими же словами можно определить и метод театра. Совершенство, с каким воплощены черты нового стиля в драматургии Чехова, позволило театру идти к своим художественным целям, не ведая компромиссов.

Итак, работа над чеховским спектаклем, поиски той самой простоты, о которой говорил когда-то автор «Чайки», убеждая артистов Александринского театра «поменьше играть», породили постановочные приемы, основанные, по выражению Станиславского, на новаторстве Чехова. Это не ослабило привязанности театра к стихии зрелищности, к {77} форме, к сценическим подчеркиваниям. Именно соединение особой театральной выразительности с жизненной правдой, житейской точности с символической насыщенностью привели к тому, что драматургия Чехова нашла, наконец, свой путь на сцену мирового театра. И если говорить о широком влиянии Чехова-драматурга, то оно началось в дни первых премьер Художественного театра.

Могло показаться, что пьесы Чехова, где нет традиционного построения сюжета, а действие развивается по своим особым законам, где герои ни плохи, ни хороши, ни сильны, ни слабы, где царят настроение и недосказанность, надо переводить на язык сцены, отказавшись от всякой конкретности, едва намечая контуры, доверяя лишь интуиции. Художественный театр добивался впечатления зыбкости форм, «перламутра чувств», проходя в работе над пьесой четкий, логический период конструирования. Этому театру чужды невнятность, бормотание — он умел доводить до самого тонкого, легкого звучания мотив, «проиграв» его поначалу ясно и определенно. Именно на чеховском репертуаре театр научился работать над тем, что казалось трудно удержать в руках и выразить словом. Победа на этом пути зависела и от автора — он давал достойный материал, и от актеров — они этот материал осваивали, и, наконец, от режиссеров — все освоенное, нажитое и воплощенное они объединяли в цельное поэтическое произведение. Поэтому чеховские премьеры, не всегда понятые и принятые сразу зрителями (на «Дядю Ваню» публика пошла только через год), остались в истории театра в одинаковой мере и как победа Чехова, который наконец-то нашел своего «переводчика», и как победа постановщиков — именно на пьесах Чехова прославились Станиславский и Немирович-Данченко, и как победа артистического таланта — на десятилетия остались соединенными имена актера и персонажа: Лилина — Соня, Станиславский — Вершинин, Качалов — Тузенбах, Книппер — Маша, Артем — Чебутыкин, Москвин — Епиходов…

## **{****78}** 5

Февраль 1900 г.

«Овации длились полчаса. Алексееву поднесли чудный венок и забросали маленькими венками и цветами… После этого был ужин в “Эрмитаже”, говорили речи, плакали…»

*Письмо М. Андреевой к Е. Крит*

По старой театральной традиции считалось, что в каждой роли (если, конечно, в ней занят настоящий артист) должно быть место, сыгранное неподражаемо. Это могла быть всего одна фраза, но актер произносил ее так, как, по мнению публики, ни до него, ни после никто произнести не умел. В Художественном театре Астрова играл Станиславский и знаменитая реплика четвертого акта: «А должно быть, в этой самой Африке теперь жарища» — считалась вершиной исполнительского мастерства. Но чудо этого театра возникало из живого и цельного течения спектакля, оно создавалось всеми его участниками. И теми, кто освещал сцену, и теми, кто оснащал ее, и теми, кто говорил другие реплики, другие слова, и теми, кто слушал и смотрел спектакль из зала. Энергия накопленного *второго плана* жила и билась горячей кровью под спудом реплик и, наконец, прорывалась наружу — и в реплике Астрова, и в паузе Треплева, и в монологе Нины…

Ансамблевость театра тем и была замечательна и плодотворна, что открыла возможность артисту, создавая сценический образ, опереться на своего партнера. Роль не замыкалась в одном исполнителе, живые нити связывали ее с другими актерами. Каждый играл свою роль и еще… все другие. Вероятно, поэтому зрители, да и театральная критика, редко испытывали потребность отличать кого-то из артистов особенно. Охотнее ругали тех, кто выпадал из ансамбля, — вот это замечалось сразу, для этого было достаточно чуть-чуть ошибиться.

Когда говорят об ансамбле, почти всегда подразумевают слитность и тональное единство исполнения. Художественный {79} театр не забывал еще об одной стороне спектакля — о цельности живых и вещественных компонентов спектакля. Здесь важно было все: сила и верность освещения, умеренность музыкального фона (кто-то из действующих лиц играет на рояле), цвет синевы летнего неба. Подробно выяснялось и уточнялось время года, час дня, даже ритм, в каком раздвигался занавес, был оговорен, отрепетирован и как бы участвовал в представлении. Об оформлении, гриме, костюмах и говорить нечего. Позже, когда «Провинциалку» театр поручил оформить художнику М. Добужинскому, Станиславский отклонил варианты готовых эскизов грима только потому, что живописное решение возникло вне зависимости от найденного актером. «Вы жилец, который хочет стать хозяином… Не будет актера, не будет театра, не будет и вас в нем»[[34]](#footnote-35).

## 6

«“Вишневый сад” как будто вобрал в себя все, что мог дать лучшего для театра Чехов, и все, что мог лучшего сделать театр с произведением Чехова».

*Немирович-Данченко*

Давно, совсем молодым человеком, еще не написав ни одной пьесы, Чехов назвал в письме к драматургу Канаеву качества, каких, с его точки зрения, не хватает современному русскому артисту. «Воспитанности, интеллигентности… джентльменства в хорошем смысле этого слова… Минуя пьянство, юнкерство, бесшабашное пренебрежение делом, скверненькое заискивание популярности, мы остановились с Вами на этом отсутствии внутреннего джентльменства…»[[35]](#footnote-36)

Актер, каким хотел его видеть Чехов, встретился ему через пятнадцать лет.

Встреча Художественного театра с Чеховым была, конечно, встречей счастливой, хотя их взаимное узнавание, {80} взаимное обогащение проходило неспокойно. Чехов не всегда и не во всем соглашался с театром — то ему казалось, что неправильно распределены роли и его герои будут выглядеть совсем иными, чем виделись ему, автору; то ему представлялось, что нарушен его замысел и публика ничего не поймет, потому что театр самовольно разыгрывает трагедию там, где он, драматург, видит смешное. Чехов не слишком доверял многословным приподнятым телеграммам в день премьеры и постоянно подозревал провал там, где все говорили об удаче. Если же в успехе спектакля сомневаться было невозможно, он радовался умеренно, все ему думалось, что театр сказал свое слово более самостоятельно, чем того мог желать автор. Постановку «Вишневого сада», например, считал неудачей, сетовал, что театр увидел в пьесе «положительно не то, что я написал», грустил, когда комедия в афишах была названа драмой.

И все-таки драматург Чехов был услышан всей культурной Россией в интерпретации Художественного театра. После очередной премьеры газеты писали, что зрительный зал захватила в плен поэзия чеховских образов. Никто не говорил, что театр имеет успех благодаря тому, что «исправил» Чехова. Напротив, постоянно отмечали, что наконец-то публика вполне поняла, о чем собственно написаны пьесы. Замечательно и другое: рецензенты той поры, оценивая спектакли как необычайное явление искусства, стали апеллировать к Художественному театру, когда речь заходила о реальной сегодняшней действительности. Художественный театр добился главного, того, что считал самым драгоценным в театральном впечатлении, — зритель уходил с его спектаклей потрясенный открытием: так вот как это случается в жизни…

«Искусство входило в жизнь», — сказал Немирович-Данченко об этом периоде работы их театра.

«Да, Художественный театр — стал символом… Роль этого театра переросла рамки профессии, стиля, репертуара и так далее. Его проблемы стали связываться с коренными {81} проблемами жизни…» Так Леонид Андреев в начале 1901 года писал в одной из своих проницательных статей.

Победу театра в чеховских постановках вскоре стали принимать как нечто само собою разумеющееся. Пройдет еще немного времени, и расхожее мнение признает, что Чехова хорошо может ставить только МХТ. Театр превратил Чехова-драматурга, говоря языком тех лет, во властителя дум. Таков был в свое время А. Н. Островский. Вскоре настанет день для Максима Горького. В Европе властителями дум в те годы были Герхарт Гауптман и Генрик Ибсен.

Эпоха редактировала Чехова рукой Художественного театра, отбирая и подчеркивая в ней то, в чем тогда была крайняя нужда. Другое время оценит и оттенит в Чехове иное…

# Глава четвертая. Современная пьеса

## 1

Март 1901 г.

«… назначен Пчельников “надзирателем” над частными театрами, над их репертуаром и должен следить за тем, какое влияние имеют эти театры на публику и молодежь. Нравится тебе эта мерзость? Так что, верно, Штокмана прикроют…»

*Книппер — Чехову*

«Кто из современных русских авторов не сочтет за честь отдать свою пьесу в театр, во главе которого стоят К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко? Будем надеяться, что с их именами будет связана новая эпоха не только в русском сценическом искусстве, но и в русской драматической литературе. Начало этой эпохи, по-видимому, положено уже А. П. Чеховым»[[36]](#footnote-37), — писал известный журналист В. Поссе на страницах журнала «Жизнь» по прошествии всего трех сезонов работы МХТ.

Театр взял на себя труднейшую роль проповедника, говорящего {82} языком высокой художественности. Устроители считали себя призванными служить «благороднейшим современным идеям» (Немирович-Данченко). Здесь и был скрыт секрет того могучего влияния, которое этот театр оказывал на целые поколения. Говоря об искусстве МХТ, бедно определять его словами красота, фантазия, правдивость, оригинальность и даже художественность — оно сопричастно таким понятиям, как служение истине, справедливость, добро, совесть, сострадание. Театр поддерживал в своих зрителях надежду, укреплял душевные силы, утверждал выбор. Художественный наставлял, увлекал, настаивал, он был с теми, кто прокладывал пути духовной жизни нации. И за этот свет, за эту ясность целей, за поддержку, за отклик зритель чтил *свой* театр. Власть Художественного уступала, быть может, только могучему воздействию Льва Толстого.

Еще до открытия МХТ его создатели решили твердо держаться в репертуаре, по выражению Станиславского, пьес солидных и интересных. Было объявлено, что театр в ближайшие годы покажет Островского, Гоголя, Грибоедова, Пушкина, Писемского, А. К. Толстого, Шекспира, Шиллера, Мольера. Список продолжали лучшие пьесы современных драматургов. На свои «утренники», то есть на спектакли по самым дешевым ценам для учащейся и рабочей молодежи, театр по примеру некоторых европейских театров приглашал лекторов — они рассказывали об авторе, произведение которого предстояло сегодня увидеть. Идея общедоступности театра никак не затрагивала его репертуара в том смысле, что, выбирая пьесы для афиши, здесь не хотели упрощать своих задач, не играли в поддавки и не предлагали, так сказать, доступных, облегченных вариантов того, о чем и актеры и постановщики сами думали и более глубоко и более сложно. Станиславский и Немирович-Данченко хотели быть поняты многими. При этом Художественный всегда шел чуть впереди своего времени, даже горячие его поклонники часто не сразу и не до конца понимали и {83} принимали новые работы театра. Поэтому, быть может, несмотря на успех, у театра неизменно складывались нервные, напряженные, но живые отношения с современником. От театра жадно и с пристрастием ждали слова самого умного, самого честного, решения самого художественного. Этот неиссякаемый зрительский интерес театр ощущал как контроль, как своего рода суд. Сложные, богатые отношения с публикой заставляли художественников неутомимо искать новых авторов, заботиться о созвучии сцены и жизни, следить за тем, чтобы порча успехом или душевная усталость не проникли за кулисы.

Немирович-Данченко, которому было поручено формирование репертуара, постоянно напоминал, что необходимо работать над «идейными пьесами». В 1907 году он пишет Станиславскому: «Ищу пьес с теми *боевыми* нотами, которыми звенит наша современная жизнь (и, разумеется, больших художественных достоинств)»[[37]](#footnote-38). Страшит Немировича-Данченко и прямолинейность репертуарного подбора, «… у нас получается репертуар крайне тенденциозного характера», — замечает он, имея в виду перенасыщенность афиши МХТ такими названиями, как «Мещане», «Власть тьмы», «На дне». Но постоянно неизменной остается позиция: «… наше — все то, что возвышенно, самобытно, талантливо, а все то, что плоско, банально, недоразвито, — не должно быть нашим»[[38]](#footnote-39). Так думают в театре в начале его пути, таковыми остаются убеждения и в период увлечения «формой», когда Художественный театр ищет контакта с драматургией, так сказать, стиля модерн.

Высокий вкус, «способность проникать в душу автора» (Немирович-Данченко), умение обнажить сокровенную жизнь души человека давали повод некоторым критикам, в частности и такому серьезному, как Сергей Глаголь, видеть {84} в МХТ театр для узкого круга и утверждать, что именно Художественный должен на своей сцене ставить утонченную драматургию Д’Аннунцио, Шницлера и Пшибышевского. В репертуарной же его тенденции Глаголь видел измену «намеченному сначала пути» и упрекал руководителей за то, что Художественный действительно постепенно делается «общедоступным», не создавая «своей особой публики»[[39]](#footnote-40).

Идейность была присуща всем граням жизни и творчества Художественного театра, от выбора репертуара до подчеркнуто сдержанной каждодневной одежды артистов. Собственно, трудовые будни людей театра проходили в том, что они постоянно и подробно занимались обдумыванием жизни: какова она, чем живут люди, что такое мечта о лучшей жизни и что это значит — лучшая жизнь, что такое пошлость в ее вечно новом обличье и что значит, когда душа, как говорил Немирович-Данченко, настроена на возвышенный лад. Метод работы актера и режиссера Художественного театра, или то, что называется его «школой», предполагает постоянную причастность к анализу — только на этом пути усилия исполнителя способны превратиться в художественный результат. Другого пути этот театр не знал и иначе работать в искусстве не умел — ни в начале своей деятельности, ни в другие времена. Поэтому интересы театра совпадали с интересами тех писателей, кто всерьез занимался нравственными проблемами и кто умел передать, по словам И. М. Москвина, «трепет души».

Состоятельность актера понималась в театре не только как художественная одаренность — артист отвечал перед зрителем за свое человеческое лицо. По убеждению и Станиславского и Немировича-Данченко, исполнитель, равнодушный к идее, объединяющей и одухотворяющей спектакль, никогда не сможет стать поистине заразительным в своей роли.

Наслаждаясь созданиями искусства, зритель понимал, {85} что театр говорит с ним всерьез и начистоту, здесь не боялись наскучить своему собеседнику, как не боится быть скучным человек, говорящий с другими о его пользе и по делу.

Художественный разжигал в своем зрителе чувство отвращения и презрения к буржуазному образу жизни, буржуазным радостям, воспитывал антибуржуазное отношение и к искусству. Как всякий большой мастер, он склонен к законченным и даже изысканным формам. Но испытывал острую неудовлетворенность, если его искусство теряло напор, начинало, как казалось, всего лишь радовать глаз, ласкать ухо, успокаивать. Театр ставил себе в заслугу способность говорить правду «… рабски налаженным буржуазным душам»[[40]](#footnote-41), дразнить их и беспокоить. «В настоящий момент особенно ярко чувствуется, до какой степени красота есть палка о двух концах, как она может поддерживать и поднимать бодрые души и как она в то же время может усыплять совесть. Если же красота лишена того революционного духа, без которого не может быть никакого великого произведения, то она преимущественно только ласкает бессовестных»[[41]](#footnote-42). Так писал Немирович в 1915 году, но то же самое он мог повторить всегда, во все годы своей деятельности.

## 2

Декабрь 1900 г.

К. С. Станиславский играл роли: Штокмана — 1, 5, 8, 14, 18, 21, 29‑го; Астрова — 6, 17, 26, 31‑го; Тригорина — 13‑го.

*И. Виноградская. «Жизнь и творчество К. С. Станиславского»*

За десять лет (сезоны 1898/99 – 1907/08) МХТ поставил пьесы совершенно разных литературных стилей. Он не ставил и не признавал лишь одного рода литературы — поверхностной.

{86} Крайности в искусстве театра — их трудно назвать издержками или ошибками — возникали не от незнания или неумения, а от страстного желания высказаться наиболее полно, наиболее заразительно. Ни для одного театра средняя драматургия не была так губительна, как для Художественного. Если написанное автором нельзя было всерьез выверить жизнью, общественной и сугубо интимной, работа актера теряла направление и неизбежно оказывалась бесплодной. Такое произведение, сыгранное мастерами, выглядело как будто даже хуже, несостоятельнее, пародийнее своего литературного оригинала. И в дальнейшем театру никогда не удавалось преодолеть неточность, приблизительность авторского письма. МХТ всегда оказывался несостоятельным перед лицом ремесленной драматургии, он ничем не умел помочь такому писателю, даже когда и хотел. Театр мог только углубить, сделать более тонким, интересным, неожиданным то, чем обладал сам автор. Пьеса, в которой нельзя да и опасно докапываться до сути, пьеса, требующая от артиста и режиссера более инсценирования, чем прочтения, более косметики, чем исследования, такая пьеса всегда обрекала Художественный театр на беспомощность, его голос фальшивил.

Все вехи истории Художественного всегда связаны с открытиями литературными — появлялся настоящий, свой, драматург, и искусство театра делало еще один шаг вперед. И надо сказать, что чувство неудовлетворенности, порой посещавшее театр, тоже почти всегда бывало связано с драматургией…

Выбор современной пьесы был делом волнительным, а иногда и мучительным. Случались периоды, когда театр предпочитал мужественное молчание.

Чтобы противостоять искушению поставить модную пьесу модного писателя, когда о ней говорят все и когда кажется, что отказаться от нее означает оставить театр за бортом современных течений, нужно было не только очень хорошо понимать свои задачи, но и бесконечно верить в {87} них. Немирович-Данченко умел разглядеть в самой, на первый взгляд, привлекательной литературе жизненную неправду, бойкую искусственность, обнаружить ничтожность намерений самого драматурга. Станиславский, когда дело касалось выбора пьесы, за редким исключением, вполне разделял взгляды Немировича и с готовностью доверял его авторитету. А составлению репертуара Немирович-Данченко придавал огромное значение. Всячески приветствуя классику на своей сцене, он предостерегал, что без пьесы, созданной сегодня, театр обречен превратиться в музей.

Направление Художественного, которое вскоре стали называть психологическим реализмом — и это отражало истину, — нуждалось в особой драматургии. Говоря о заслугах Немировича-Данченко, заслугах действительно значительных, надо иметь в виду одно весьма важное обстоятельство: его умный расчет как руководителя совпадал с его личными склонностями художника, режиссера. Талантом распознать настоящее и чутко выбрать свое Немирович-Данченко обладал как никто другой в театре. «Менее всего заботит меня то, что на трафаретном языке театра называют “сценичностью”. Было бы талантливо, т. е. самобытно и свежо в литературном отношении», — писал он драматургу А. Федорову, автору популярных в 900‑х годах пьес.

В первое десятилетие Художественный театр сыграл всего сорок два названия, то есть вполовину меньше того, что давал любой театр за один сезон. При этом каждая постановка повторялась десятки раз, тогда как в других труппах спектакль шел пять-шесть раз, редко десять-пятнадцать, но это уже в случае исключительном.

За десять сезонов Художественный театр поставил:

пять больших пьес Чехова — «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», «Иванов» и инсценировку трех рассказов («Хирургия», «Злоумышленник», «Унтер Пришибеев»);

{88} три пьесы Максима Горького — «Мещане», «На дне», «Дети солнца»;

восемь пьес Генрика Ибсена — «Эдда Габлер», «Доктор Штокман», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Дикая утка», «Столпы общества», «Привидения», «Бранд», «Росмерсхольм»;

пять пьес Герхарта Гауптмана — «Потонувший колокол», «Ганнеле» (премьера на сцене МХТ не состоялась), «Геншель», «Одинокие», «Микаэль Крамер»;

две пьесы А. К. Толстого — «Царь Федор Иоаннович» и «Смерть Иоанна Грозного»;

драму Кнута Гамсуна «Драма жизни»;

сказку А. Островского «Снегурочка»;

драму Льва Толстого «Власть тьмы»;

пьесу Л. Андреева «Жизнь человека»;

комедию Грибоедова «Горе от ума»;

трагедию Пушкина «Борис Годунов»;

три пьесы Шекспира — «Венецианский купец», «Двенадцатая ночь» и «Юлий Цезарь»;

три маленькие драмы Мориса Метерлинка, объединенные в один спектакль, — «Слепые», «Непрошеная» и «Там, внутри»;

трагедию Софокла «Антигона»;

комедию Гольдони «Трактирщица»;

и, наконец, шесть пьес, не сделавших, так сказать, репертуарной погоды, — «Счастье Греты» Э. Мариотт (шла в один вечер с «Трактирщицей»), «В мечтах» Вл. Немировича-Данченко, «У монастыря» П. Ярцева; «Блудный сын» С. Найденова и «Иван Мироныч» Е. Чирикова (шли в один вечер) и «Стены» С. Найденова.

Даже из перечня видно, что театр в своей работе ориентировался главным образом на современный репертуар и на пьесы обязательно общественно острые. Ни жесткие кассовые условия, ни соображения моды, ни давление цензуры не заставили театр отступить от твердого намерения создавать *свой* репертуар.

{89} Тонкие психологические мотивы, сплетенные в значительную тему, — вот, собственно, то, что должно отличать пьесы, которые хотели и могли играть в Художественном. Таким был язык театра, на нем он говорил со своим зрителем. Своими героями театр видел людей, способных к напряженным душевным движениям: пусть они заходят в нравственные тупики, пусть спотыкаются, ко в их сердце должна теплиться надежда выйти к свету, преодолеть кризис…

## 3

Октябрь 1908 г.

«… когда нерв и основная мысль пьесы (иностранного писателя) оказывались родственными нашей природе, нам удавалось достигать счастливых результатов».

*Станиславский*

Одним из самых репертуарных авторов первого десятилетия МХТ стал норвежский драматург Генрик Ибсен.

Ибсен — старший современник Художественного театра, он ровесник Льва Толстого, и к моменту первой премьеры на московской сцене его пьесы уже поставлены лучшими театрами Европы. По своему художественному и общественному темпераменту Ибсен оказался чрезвычайно близок МХТ. Писатель не стоял в стороне от политической борьбы: в более молодые годы он выступал в прогрессивных газетах со статьями и фельетонами на злобу дня, в зрелые годы «… хотел бы… чтобы все непривилегированные сплотились и образовали сильную, решительную агрессивную партию с программою исключительно продуктивных реформ…»[[42]](#footnote-43), и до конца своих дней оставался верен идее неизбежного, справедливого личного и общественного возмездия. Как писатель Ибсен оставался в строгих границах нравственно-философских проблем, полагая, что литература служит «революции человеческого духа». А однажды {90} он сделал следующее признание: «Поставив себе главной задачей всей своей жизни изображать характеры и судьбы людей, приходил при разработке некоторых вопросов, бессознательно и совершенно не стремясь к этому, к тем же выводам, к каким приходили социал-демократические философы-моралисты путем научных исследований»[[43]](#footnote-44).

Ибсен умел говорить об «основах человеческой жизни» (Станиславский) языком психологического реализма, и этим он особенно близок искусству МХТ. «Он сыграл для нашего театра ту же роль, что Чехов, Горький, Гауптман… Ибсен учил нас понимать, что внешними средствами нельзя передать символический смысл произведения, что путь к художественному символизму на сцене лежит через глубокое, искреннее постижение основ человеческой жизни. Вот почему мы всегда будем считать Ибсена одним из наших великих учителей»[[44]](#footnote-45).

Герои Ибсена некоторыми своими чертами сходны с чеховскими. Они много размышляют, много разговаривают, между ними складываются сложные, противоречивые отношения, лучшие из них жаждут духовного обновления и жизненного переустройства. И хотя персонажи Ибсена принадлежат к так называемой мелкобуржуазной среде, в сущности, они близки трудовой интеллигенции.

В театральных кругах Немирович-Данченко давно слыл «завзятым ибсенистом». Впрочем, так оно и было на самом деле. Режиссер еще в Филармонии силами учащихся поставил ибсеновскую «Нору» и тогда же пришел к убеждению, что пьесы этого драматурга не только интересны для театров и поучительны для публики, но чрезвычайно полезны актеру. Писатель способен научить исполнителя истинному реализму, если следовать его характерам и мотивам с пониманием и вниманием. И хотя Ибсена уже играли в России, МХТ вправе считать себя первооткрывателем его драматургии.

{91} Норвежского драматурга и Художественный театр сближала деятельная, протестующая энергия и талант проникновения в тайны человеческой психики. Ибсену не свойственны вялые оценки, его герои приходят к определенному решению и поступают согласно приобретенному опыту. Этот взгляд на человека, как на лицо, способное к деятельности, к решительным поступкам, к ясному осознанию жизненной ситуации, был родствен убеждениям художественников. Философский оптимизм Художественного театра, собственно, и заключался в уверенности, что искусство может влиять на общественное сознание. Знаменательно, что приблизительно в эти же годы Ибсен заметил: «Россия одна из немногих стран на земле, где люди еще любят свободу и приносят ей жертвы»[[45]](#footnote-46).

Пьесы Ибсена соединяли в себе два момента, драгоценные для Художественного театра. Во-первых, они были жизненными. Действие могло быть расшифровано личным опытом артиста, норвежский же колорит благодаря зоркости авторского видения нисколько не связывал, а, напротив, давал простор фантазии, помогал раскрытию общей идеи. А во-вторых, житейские, бытовые ситуации, постепенно наполняясь не частным смыслом, вырастали до символического звучания.

В русской актерской среде уже сложилось некоторое понятие о том, что представляет собой Ибсен, и чаще всего видели в нем автора семейных драм с захватывающим и не ординарным сюжетом. Художественный выдвинул на первый план не сами события, а те сложные мотивы, которые определяют в конце концов значительность происходящего. Театр как бы умножил число событий, включив в общую, плотно связанную цепь и те, которые составляли внешний сюжет пьесы, и те, которые только угадывались. Это было новым решением ибсеновской драматургии, новым и верным, потому что и самому автору важен не результат, {92} а путь к этому результату. Ибсен писал актрисе Софи Реймерс в дни, когда Кристианийский театр репетировал его пьесу «Росмерсхольм»: «Единственный совет, который я могу Вам дать, — это совет внимательно прочитать всю пьесу целиком и обратить особое внимание на то, что говорят о Ребекке другие персонажи. Во всяком случае, раньше наши актеры совершали часто большую ошибку — они учили свои роли как нечто изолированное, не проявляя достаточного интереса к месту, занимаемому персонажем во всей пьесе как целом… Никакой декламации. Никаких театральных интонаций. Ничего напыщенного, торжественного… Каждому настроению придайте верное, естественное выражение, соответствующее жизни. Никогда не думайте о той или иной актрисе, которую Вы видели. А держитесь жизни, которая кипит вокруг Вас…»[[46]](#footnote-47) Художественный метод театра и метод драматурга совпали, артисты и постановщики получили прекрасную возможность идти своим путем.

Драмы Ибсена построены по принципу так называемой аналитической композиции, когда за фасадом внешних фактов открываются события совсем иного свойства, иногда противоположные, — движение драмы и состоит в выявлении и обнаружении истинной сути происходящего. Для театра много значило разноплановое, но конструктивно ясное развитие темы ибсеновского произведения. Немирович-Данченко заметил однажды, что «самый крупный недостаток — неясность, когда публика никак не может овладеть центром фабулы»[[47]](#footnote-48). Когда-то он сам мечтал писать пьесы простые по фабуле, сосредоточивая «весь интерес на глубине анализа», теперь же, став режиссером, он добивался этого как постановщик. При всей тонкости и сложности психологических мотивировок, Художественному театру, его искусству были важны простота и ясность изначальной ситуации {93} и цельность эмоционального вывода в момент завершения спектакля.

Для многих «туманный Ибсен», так называла его современная критика, предстал со сцены театра в новом обличье. Автор в содружестве с театром заговорил со зрителями о вещах простых и насущных.

Журнал «Театр и искусство» писал: «Тоска о личности — характерный культурный факт нового времени, подсказан он самими наглядными политическими явлениями…»[[48]](#footnote-49) Проблема долга человека перед собой, перед обществом, перед своим жизненным делом волновала и Художественный театр. В первый же свой сезон театр решил поставить пьесу, где действовали два незаурядных, сильных и талантливых человека, — ибсеновскую «Гедду Габлер» (в афише театра пьеса называлась «Эдда Габлер»). Эдду играла М. Ф. Андреева, ученого филолога Левборга — К. С. Станиславский. Репетировали параллельно с «Чайкой», и, конечно, все открытия, которые принесла работа над Чеховым, имели значение и для «Эдды Габлер». Со всей тщательностью выверялись и оговаривались события и поступки героев, открывался их второй, сокровенный смысл, спектакль выращивался на почве жизненного правдоподобия, и можно с уверенностью предположить, что экстравагантные выходки Эдды Габлер получили, так сказать, естественные обоснования. Но, к сожалению, театру все-таки не удалось прояснить до конца личную драму Эдды Габлер — для зрителя эта женщина осталась непонятной и нелюбимой. Нельзя с уверенностью сказать, что публика проявила равнодушие к спектаклю, но в поведении героини Ибсена было, вероятно, что-то чужеродное, ее борьба за свои человеческие права не имела под собой понятных для русского зрителя целей. Неудачи в судьбе Эдды показались не очень-то заслуживающими сочувствия, а ее страдания не захватили значительностью и правдой. Тогдашний образованный зритель {94} чутко относился к «женскому вопросу» и с особым вниманием следил за всеми вариантами решения этой проблемы, которые предлагали отечественная и иностранная литература или театр. Претензии Эдды на самоутверждение русская публика оценила скорее как прихоть, каприз, чем действительную потребность. Мягкое обаяние и женственность Андреевой не сделали героиню привлекательнее, секрет ее агрессивных стремлений остался неразгаданным. «… Эдда свирепеет на сцене, а я свирепею, глядя на нее…» — писал Васильев (С. Флеров) в «Московских ведомостях»[[49]](#footnote-50). Ученого Левборга, талантливого и сумасбродного, замечательно сыграл Станиславский. Обычно в спектаклях, где действуют знаменитый ученый или великий музыкант, зрителю предлагается поверить театру на слово — Станиславскому же удалось сыграть гения. Но исполнители не в силах были победить отчуждения зрителя — странная Эдда и буйный Левборг остались иностранцами на московской земле. Но вскоре театр более решительно приблизил, если можно так сказать, и характеры и мысли норвежца Ибсена к своей, сегодняшней российской действительности, и встреча драматурга с московским зрителем состоялась.

## 4

Март 1901 г.

«И публика здесь в Петербурге интеллигентная, и молодежь горячая, и прием великолепный, и успех небывалый и неожиданный, но почему-то после каждого спектакля у меня чувство, что я совершил преступление и что меня посадят в Петропавловку».

*Из письма Станиславского*

Следующей премьерой Ибсена в октябре 1900 года на сцене МХТ стал «Доктор Штокман».

Художественный театр, на знамени которого начертан лозунг доверия и внимания к слову автора, часто выслушивал {95} обвинения, что он искажает литературное произведение во имя своих субъективных представлений. И действительно, театр никогда не следовал за автором прямолинейно или пассивно, он и к прочтению «Доктора Штокмана» пошел своей, непроторенной дорогой, «в обход».

Изменили заглавие пьесы (у Ибсена она названа «Враг народа»). В процессе работы все более и более стал преображаться и сам герой — доктор Штокман. Спектакль вырастал на дрожжах современных взглядов русского общества, они как в фокусе сосредоточились в судьбе главного героя. Театр, усилив и заострив тему личность и общество, сам того не подозревая, пришел к неожиданно резким социальным обобщениям.

Сильный своим одиночеством, никем не понятый, ибсеновский герой на сцене Художественного театра превратился в близорукого, сутуловатого, окрыленного идеями справедливости русского интеллигента, сродни какому-нибудь рассеянному, неприглаженному профессору Московского университета, любимцу студенчества. Если ибсеновский Штокман черпал силы в ясном сознании своего бескорыстия, то Штокману Художественного театра было чуждо состояние внутреннего разлада, в его лице ожила сама правда, сама истина. Он, казалось, не ощущал ни своего героического поведения, ни трагедии своего одиночества — Штокман Станиславского упрямо шел к цели, спотыкающийся, задыхающийся, но убежденный, вдохновенный и непреклонный до конца. В этой фигуре борца отсутствовала традиционная монументальность. Состоялось открытие нового героя, и рождение этого современного «негероического» героя совершилось на русской почве. «Доктор Штокман, в исполнении Станиславского, вырастает в тип положительный, он как бы бросает вызов самому творцу драмы, который является поэтом тех, которые соединяют культ истины с интеллектуальным скептицизмом…»[[50]](#footnote-51)

{96} Сейчас трудно представить эту пьесу Ибсена, сыгранную иначе, чем на мхатовской сцене. Кажется, что путь, по которому шел тогда театр, естественный и единственный, что театр нашел решение «Штокмана» сразу и не сомневаясь. А между тем фигура такого главного героя была тогда на театре явлением совершенно оригинальным. До Станиславского в образе борца было привычно видеть человека «идеального», отличного от остальных и внешней и душевной статью. Публика, разумеется, не вся и не сразу приняла характер, созданный Станиславским. Для части зрителей — это человек искренний, бескорыстный, но совсем не выдающийся. Однако большинство без колебаний узнали в облике «антигероя» черты русского демократа. Именно таким, казалось, и должен выглядеть человек, способный на продолжительную и упорную борьбу, В Штокмане увидели олицетворение «светлой личности», он вырос в своего рода символ «слабогрудой» интеллигенции, способной проявлять чудеса мужества, стойкости духа. Штокман на сцене МХТ был героем на свой лад, тем он и оказался особенно мил публике. Сыгранный Станиславским, этот персонаж превратился в одного из тех русских чудаков-«идеалистов», кого многознание никогда не отравляло цинизмом и не превращало в скептиков. Норвежский врач сделался близким человеком земскому доктору, сельскому учителю, всем тем, кто в своих медвежьих углах жил надеждой, что служит справедливости и прогрессу, кто забывал о своей личной выгоде во имя общего блага. «Успех г. Станиславского ясен. Лубянка и Петровка нам ближе, чем Норвегия и Дания»[[51]](#footnote-52), — с улыбкой заметил Гнедич в журнале «Мир искусства».

Исполнителя главной роли встретили овации петербургского студенчества: спектакль шел на гастролях в дни знаменитой демонстрации у Казанского собора, и в докторе Штокмане увидели героя дня, а сам театр был принят как {97} горячий сторонник революционно настроенной молодежи. А. Блок вспоминал, как в первый приезд МХТ в Петербург он «орал до хрипоты, жал руку Станиславскому, который среди кучки молодежи садился на извозчика и уговаривал разойтись, боясь полиции…»

«Доктор Штокман» МХТ имел огромный общественный резонанс, впечатление от него можно сравнить только с впечатлением от спектакля «На дне». Позже и сам Станиславский назвал «Доктора Штокмана» «революционной пьесой» — так приняла ее тогда публика, так она прозвучала в то время со сцены.

Через месяц после «Доктора Штокмана» художественники дали следующую ибсеновскую премьеру — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Театр сыграл пьесу сразу, как только она была написана. Об этом произведении Ибсена много спорили, называли непонятным, характеры и ситуации — «символическими» и с нетерпением ждали, как Художественный «овеществит» образы и идеи Ибсена.

Когда же премьера состоялась, публику удивила простота, с какой режиссер — на этот раз им был Немирович-Данченко — разрешил авторские «загадки». Вместо условных фигур на сцене театра действовали нормальные люди, но переживающие сильные и глубокие чувства. Критика была сбита с толку и писала, что театр вместо высокой поэзии, вместо философских заключений предложил зрителю житейскую драму Рубека и Ирэны, скульптора и его модели, двух предназначенных друг для друга, но разведенных жизнью людей.

За всем тем, что происходило на сцене, не сразу увидели ту огромную и принципиально важную работу, которую проделали исполнители и создатель постановки Немирович-Данченко, для которого здесь открылась возможность на практике осуществить принцип психологического движения как формы сценического действия. Ибсен строит всю пьесу как развязку, как последний акт совершающейся драмы — с первого же явления отношения действующих {98} лиц насыщены и напряжены до предела. Автор выступает суровым судьей тех, кто во имя искусства попирает саму жизнь. В руках Немировича-Данченко пьеса, казавшаяся читателям весьма запутанной и усложненной, приобрела прозрачную ясность: всякое душевное движение, откровенное слово становились событием, каждая встреча героев давала развитие их судьбе. Режиссер был убежден, что внутренние результаты, достигнутые в работе над этим спектаклем, можно назвать «прыжком на десять лет вперед».

Пройдет время, теоретики и практики театра заговорят об активном участии зрителя в спектакле, начнутся поиски разных форм контактов зрительного зала и сцены, появится ряд приемов, призванных осуществлять зрительское вмешательство в сценическое действие. Немирович-Данченко в своем спектакле «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» попытался установить сотворчество зрителя и актера самым чистым, поэтическим образом. Он хотел, чтобы каждое слово исполнителя, от которого он требовал «вдумчивого понимания самых затаенных оттенков психологии и развивающейся мысли и тонких нюансов дикции, жеста и мимики», находило отклик в сердце зрителя, чтобы действующий и смотрящий объединились в переживании, вызванном магией театра.

Мечта режиссера о «реализме, доведенном до символа», в большой мере окрепла и во многом осуществилась в работе над ибсеновской драматургией, где обобщенный образ-формула соткан из реальных, почти бытовых моментов жизни. Там, где современники видели «философский и поэтический туман», Немирович-Данченко различил прозорливый и проницательный анализ автора.

Умение сложное выражать просто, а простое делать значительным — вот качества, которые приобрел МХТ в работе над драматургией Ибсена. Писатель дал возможность театру, оставаясь принципиальным и убежденным реалистом, выйти на пути символических обобщений. Немирович-Данченко {99} эти искания определяет как движение «от быта к символу».

«Ибсен уводил нас на те снежные вершины человеческого духа, которые составляют основу и цель всякого подлинного искусства, и работа над его творениями навсегда останется незабвенной для нас», — сказал Станиславский, когда в 1928 году мир праздновал столетие со дня рождения великого норвежского драматурга.

## 5

«Сейчас много говорят о том, что такое автор и режиссер, говорят, что театр должен “слушаться” автора… Театр, который хочет быть творцом, который хочет сотворить произведение через себя, тот не будет “слушаться”».

*Немирович-Данченко*

В Художественном театре развитие, рост, творческое приумножение не всегда исчислялись непосредственным успехом, плодотворной иногда становилась работа, у публики не получившая безусловного признания. Театру важно было сделать движение в своем искусстве. Это *новое* переходило в следующий спектакль и там уже превращалось в художественный результат, поддерживалось и широкой публикой. Такими открытиями была богата работа над драматургией Ибсена. Интересная пьеса, плодотворная и активная мысль режиссера, вся атмосфера, в которой рождался спектакль, сливались в могучий стимул для раскрытия актерской индивидуальности. Спектакль «Пер Гюнт» связан с Л. Леонидовым, «Бранд» — с именем В. Качалова, «Привидения» — с И. Москвиным и М. Савицкой… Драматургия Ибсена не только поддержала репертуарные идеи театра, она помогла ему закрепить исполнительскую эстетику.

Доверие исполнителя к авторскому замыслу установило внутри театра особый критерий актерского мастерства. Сыграть хорошо, увлекательно еще не значило в среде художественников {100} создать истинные ценности в искусстве, для них бы то принципиально важно *верное* истолкование образа или явления. Иногда казалось, что театр спорит с драматургом, противопоставляя писательской идее свою, театральную, режиссерскую или исполнительскую. Но на деле, как правило, театр лишь выбирал для себя свои пути к тому, о чем написал автор. Всякое душевное движение, зарождение конфликтной ситуации исполнитель и режиссер непременно выверяли жизнью, растворяли в ней, и образ неизбежно оплодотворялся личностью исполнителя, его опытом, его человеческим отношением. Так, естественно и неотвратимо, писатель получал на сцене МХТ свое особое, всегда оригинальное истолкование. В одном из писем к Чехову в Ялту Книппер, рассказывая о жизни театра, сообщает, что на репетиции пьесы, которую они готовят к постановке, побывал ее автор и что он остался доволен именно теми артистами, «кто шел на общих тонах». В этом замечании актрисы спрятан упрек драматургам, охотнее всего поддерживающим как раз тех исполнителей, кто не нарушает авторских внешних представлений об образе и являет собой как бы оживший персонаж, но кто как раз и не дает роли второго, театрального рождения. Требуя от актера внимания к авторскому тексту, постановщики менее всего стремились дать сценическую иллюстрацию пьесы, их цель — не доложить авторские идеи, а *выразить* созданное писателем, но на языке театра.

Оспаривая мнение некоторых критиков, что Художественный театр был недостаточно смело «символичен» в постановке ибсеновских драм, Станиславский писал, в полемическом азарте преуменьшая заслуги театра: «В Ибсене мы оказались недостаточно реалистичны в области внутренней жизни пьесы… мы не умели отточить до символа духовный реализм исполняемых произведений»[[52]](#footnote-53). Театр на пути своего развития не раз овладевал вершинами формы.

{101} Но Станиславский и Немирович-Данченко были уверены, что движение к символу начинается с земли, высокий итог — своего рода награда художнику за долгий труд, за добросовестное изучение натуры. «Если актер не пройдет через реальные переживания образа, он не может дойти до глубокой жизненности этого образа и непременно будет трафаретно-картонным», — говорил Немирович-Данченко, проводя черту между формой, рожденной естественно, и формой, придуманной произвольно.

## 6

Октябрь 1900 г.

Пьесу Г. Гауптмана «Одинокие» смотрят А. П. Чехов, А. М. Горький и Е. Н. Чириков.

«Ошеломляющее впечатление! Никогда в жизни я не видел такой правды жизни на сцене…»

*Чириков*

Вторым современным западным драматургом, который занял в репертуаре Художественного театра свое особое место и оказал на него большое влияние, был Герхарт Гауптман.

Перед началом второго сезона Художественный театр, по инициативе Немировича-Данченко, послал торжественную телеграмму «величайшему сценическому поэту нашего времени». В этом своего рода программном заявлении о целях и планах «народного театра» говорится, что их задача «состоит в изображении характеров, полных жизни и проникнутых поэтической силой творчества»[[53]](#footnote-54)… Творца этих образов театр видит в Гауптмане.

Интерес к Гауптману продиктован соображениями и склонностями весьма серьезными. Произведения Гауптмана очень нравились и Чехову, он считал современного немецкого писателя прирожденным драматургом, настойчиво советовал театру брать в репертуар его драмы. Гауптман импонировал Чехову и МХТ тем, что авторские идеи выражал {102} без риторики, ничего не подстраивал и не подкраивал жизнь по своей воле. Сам Гауптман говорил о сильном влиянии на него творчества Льва Толстого (в частности, он проводил параллель между «Властью тьмы» и своими «Ткачами»), И только позже, уже в 1906 году, когда Гауптман в Германии увидел на сцене Художественного театра «Дядю Ваню», он открыл для себя и Чехова-драматурга.

Гауптман обладал бесценным для театра даром: выражал ли он жизнь через призму романтически-условного видения, или хотел сказать неотразимое и грубое слово правды, — его воображение питалось логикой жизненных представлений и закономерностей. Замысел драматурга никогда не нарушал естественных проявлений характера, и в поведении даже сказочных персонажей угадывались реальные мотивы.

Гауптман знал старый романтический театр, знал современную режиссуру Отто Брама, основанную на принципиально натуралистическом следовании жизни, и, по его собственному признанию, до того, как увидел на гастролях Художественный театр, не предполагал, что сценическая жизнь может быть так правдива и так поэтична. Он был потрясен теми новыми возможностями, которые ему открылись в театре. И если говорить о влиянии Гауптмана на Художественный театр, то стоит сказать и об обратном влиянии, которое пережил драматург. Известно, что Гауптман после знакомства с искусством МХТ предъявляет к себе и к немецкому театру уже новые, дотоле неведомые требования. К сожалению, сотрудничество МХТ и драматурга продолжалось не очень долго, после «Микаэля Крамера», спектакля 1901 года, были осуществлены только еще две постановки пьес Гауптмана — «Шлюк и Яу» на сцене студии на Поварской и «Праздник мира» на сцене Первой студии.

Гауптман принадлежит к тем театральным писателям, чьи произведения нуждаются в прочтении, а не только в хороших актерах; его пьесу можно поставить не поставив, {103} сыграть не сыграв. Так, например, произошло с «Геншелем» — пьеса в России не имела заслуженного успеха и к моменту мхатовской премьеры в 1899 году считалась отыгранной и забытой. Художественный театр победил и на этот раз особым, «мхатовским» отношением к драматургу. Взглянув непредвзято на события и характеры, описанные Гауптманом, театр нашел в них то, мимо чего прошли другие, и оказалось, что «Геншель» по-настоящему раскрыт только теперь.

В «Геншеле» (или иначе «Возчик Геншель») Художественный не захотел следовать эстетике натурализма. Не захватил его и острый мелодраматический сюжет. Театр рассказал о том, как к простому и безграмотному человеку предъявляет свои суровые и негласные требования нравственный закон, как власть душевной жизни приговаривает к наказанию муками совести. Трагическая развязка пьесы прозвучала как победа человеческого в человеке, как утверждение, что проблемы духа не имеют «образовательного ценза» и касаются равно всех.

Известно, что этот спектакль очень нравился В. И. Ленину[[54]](#footnote-55). Критика называла постановку «шедевром режиссерского искусства». И все-таки встреча Гауптмана с русской публикой прошла трудно. Не все сразу оценили социальную и художественную силу союза театра и писателя.

Безусловный и общий успех имел «Микаэль Крамер». Об этом спектакле много писали, много говорили, отмечали тонкость и стройность всей постановки, но и тогда, по признанию постановщика Станиславского: «из 100 человек один едва понимает, что ему говорят со сцены»[[55]](#footnote-56).

Но постепенно Гауптман, так упорно и с такой любовью представляемый публике Художественным театром, завоевал симпатии. В процессе этого сближения менялся не только зритель, более точным в своих объяснениях становился и театр. Характерна эволюция, которая произошла {104} со спектаклем «Одинокие». Поначалу эта пьеса Гауптмана, понятая и сыгранная театром как будто верно, на публике вдруг получила неожиданное и превратное истолкование. Театру дорога была тема одиночества талантливой личности в современном обществе, он сострадал Иоганнесу и признавал за героем право на трагедию. Но зритель не поверил театру, его сочувствие обратилось совсем в иную сторону — жалели жену «одинокого» Иоганнеса, его мать, его отца и остались равнодушны к центральному лицу. Такое прочтение совершенно опрокидывало авторский замысел, и нужно было искать ошибку. Оказалось, что с пьесой вступил в противоречие, сам того не желая, исполнитель Иоганнеса — Вс. Мейерхольд. Умный и талантливый артист играл эту роль хорошо, однако в его творческой индивидуальности недостало лишь одной черты — он не обладал особым качеством сценического обаяния для образа нервного, затравленного обстоятельствами неудачника. Душевные переживания Иоганнеса — Мейерхольда казались публике проявлением эгоизма, неврастенией, а сам он — безвольным истериком, мучающим других более, чем себя. Роль передали В. Качалову, и его участие, как свидетельствует К. С. Станиславский, сразу «оживило весь спектакль». Повышенная возбудимость героя, перепады его настроений при воплощении, как оказалось, потребовали чрезвычайно важной подсветки — душевной робости и беззащитности.

Немалые трудности встретили и Станиславского в роли Микаэля Крамера. Артист долго искал внешний облик своего героя, менял черты лица, грим, костюм. И все же более всего характер потребовал точности в определении тех моментов жизни роли, когда в мучителе открывается мученик, в палаче — жертва. Эта двойственность образа, противоречивость черт одного лица при ясном отношении к нему автора заставляли актера обнаружить и выявить душевную драму героя там, где, казалось, речь идет о злодействе.

Опыт работы с драматургией Гауптмана воспитывал у актера способность и умение выявлять суть характера, избегая {105} черного и белого цвета в психологических обоснованиях. Писатель не строит свои драмы по принципу разоблачения, ему важна субъективная правда человека во всем ее объеме. В жизни ведь мало людей, признающих свою неправоту, и Гауптман знал этот закон внутреннего оправдания, его персонажи правы каждый по-своему. В беспощадном свете истины зритель должен сам решить, кто более прав. Вот это соединение естественного простого тона с безусловным присутствием идейного темперамента автора укрепило МХТ на его путях духовного реализма. Гауптман помог театру сблизить, слить воедино земное и возвышенное, он заставил увидеть поэзию не в конфликте высокого и низкого, а в их всегда неожиданных и плодоносных для искусства соединениях.

Как Чехов, как Ибсен, так и Гауптман в работах Художественного театра отмечен замечательными и, можно сказать, поучительными актерскими удачами. В роли Иоганнеса В. Качалов впервые открыл природу обаяния интеллигентного героя, объединив в характере простодушную доверчивость, откровенность с мужеством и сдержанностью человека, не желающего обременять других своими печалями; в роли старика Крамера К. Станиславский вскрыл внутренний драматизм сурового и аскетичного характера, назначенного, казалось, приносить несчастье тем, кто рядом с ним; в роли Арнольда Крамера И. Москвин открыл трагедию современного человека в окружении самых банальных лиц и в плену самых пошлых ситуаций; в роли кельнерши Лизы Бенш М. Лилина явила редкий пример поэтически созданного образа женщины бездуховной, а роль Кете, назначенная в идейной композиции автора выражать мещанское начало, не помешала М. Андреевой сыграть милую, любящую, преданную женщину.

И здесь надо вновь сказать, что создания Гауптмана на сцене Художественного театра приобретали русские черты. Характеры, написанные автором с глубоким знанием психологии своего народа, пересаженные заботливой рукой на {106} чужую почву, получали качества, свойственные другой национальной природе. Поначалу, да и в дальнейшем, такая вольность в обращении с иностранными писателями некоторым не нравилась и считалась существенным недостатком. Но в большинстве своем и зритель и критика это «обрусение» иноземного характера приняли как естественный результат внимательного отношения к внутреннему миру героя. Намерение постановщиков не было продиктовано желанием как-то приладить, подстричь, подмять произведение автора в угоду, так сказать, местным нравам. Стремясь всей душой в Гауптмане остаться немцами, а в Ибсене — норвежцами, театр, а значит, каждый исполнитель неизбежно приходил к русскому варианту. Художественники плоть и кровь авторского образа питали своей плотью и кровью. Независимо от воли и специальных усилий, а действуя лишь во имя жизненной правды и на нее только полагаясь как на единственный критерий, исполнитель и режиссер вовлекали в мир, созданный иностранным писателем, русскую жизнь. Задача во что бы то ни стало обратиться в «настоящих» немцев или в «настоящих» норвежцев привела бы театр к приблизительному изображению чужого, малознакомого обихода.

Отстаивая в письме к Станиславскому важность современного репертуара, Немирович-Данченко писал: «Для современного театра, желающего иметь значение, пьесы Гауптмана и даже менее талантливого Ибсена серьезнее и важнее этих шуток гениальных поэтов Шекспира и Мольера»[[56]](#footnote-57) (речь шла о предполагаемых постановках «Много шума из ничего» и «Усмирение своенравной» Шекспира). Гауптман и Ибсен были дороги Художественному театру как современные писатели, они «в сценической форме захватывают обширный круг мучающих современного зрителя вопросов»[[57]](#footnote-58).

{107} Кстати сказать, принципиальная избирательность репертуара касалась и классического наследия — не все произведения великих писателей прошлого должны быть обязательно созвучны настроению века. Лучшие спектакли МХТ по классической пьесе согреты энергией волнений и забот сегодняшнего дня. «По самому своему существу театр должен служить душевным запросам современного зрителя» — считал Немирович-Данченко. Художественников в первые годы постоянно обвиняли в грехе отступничества, критикам мнилось, что театр слишком прямолинеен в своих ассоциациях. Но так называемое осовременивание, как и «обрусение», происходило по одной и той же причине: художественный метод театра — ставил ли он классику или современную иностранную пьесу — оставался единым: обращение к опыту действительной жизни, а значит, для каждого только к своей. Так личностное, непредвзятое, человеческое, а не актерское внимание к роли неизбежно давало ей свежее, глубоко индивидуальное толкование. Классика на сцене МХТ — это менее всего реставрация, как бы тщательно ни был передан вещественный мир эпохи; современная переводная пьеса — это менее всего театральная игра в правду чужого быта, как бы документально точны ни были обстановка или пейзаж за окном.

В начале своего пути театр отдавал предпочтение современной пьесе, ей принадлежит три четверти репертуара первого десятилетия. Конечно, театру повезло — его становление и рост связаны с именами его современников — Лев Толстой, Чехов, Ибсен, Гауптман, Горький. Редчайшая удача, если вспомнить, что и Чехов, и Горький, а затем и Гауптман писали свои пьесы для Художественного театра. Но в свою очередь и новые сценические приемы молодого театра, сдержанный психологизм, идейность, интеллигентность, тонкое ощущение слова во многом повлияли на направление и стилевую характерность драматургии XX века.

# **{****108}** Глава пятая. Первая встреча с А. М. Горьким

## 1

Март 1900 г.

«Вам надо поближе подойти к этому театру и присмотреться, чтобы написать пьесу».

*Чехов* — *Горькому*

Художественный театр был счастлив в своих встречах с писателями, но его прославленный и действительно прекрасный репертуар никак нельзя назвать щедрым подарком случая, которым театр умно и умело воспользовался. Все репертуарные приобретения театра — результат его талантливой изобретательности, настойчивости и трудолюбия. Художественники умели пробудить в душе писателя, который им нравился и который был им творчески близок, чувство ответственности за судьбу театра и обращали драматурга в своего союзника и соратника. Богатство сценических возможностей представало перед писателем с такой силой и обаянием, стихия театра захватывала его воображение так властно, что автор поддавался искушению и… приносил в театр пьесу. Так произошло с Чеховым. Так случилось и с Максимом Горьким.

Для внутритеатрального репетиционного мхатовского лексикона характерны такие особые словечки: «подманить», «раздразнить», «спровоцировать», «раскопать». Ими пользовались, когда хотели определить действие, приближающее исполнителя к акту творчества. В таких же активных проявлениях виделись и отношения театра с драматургом. Союз Чехова и Художественного дал миру «Три сестры» и «Вишневый сад» — эти лучшие свои пьесы Чехов написал, «спровоцированный» искусством артистов МХТ.

… Чехов уверен, что Горький нужен театру, а театр — Горькому, и берет на себя роль «свахи». С присущей ему проницательностью и трезвостью взгляда он увидел деловые перспективы содружества Горького и МХТ. Несмотря {109} на несовпадение тона и среды, Чехов распознал близость идейных тенденций писателя и театра, их общность, рожденную патетической проповедью борьбы за справедливость, за права личности, за свободу. По мнению Чехова, существовало много сходного между этими молодыми, энергичными, общественно-темпераментными художниками, и, устраивая их встречу, он, вероятно, с грустью думал, что Горький в будущем может стать театру ближе, чем он.

Надо сказать, что Горький уже побывал на спектаклях Художественного.

А для театра имя Горького овеяно живой легендой. За Горьким ощущалось право прорицать будущее России, он, казалось, говорит от лица миллионов, и в его суждениях — неоспоримость приговора времени. В представлении артистов, похвала Горького означала признание за их делом важной роли в общественной жизни.

К моменту первой встречи произведения Горького многие актеры МХТ знали наизусть, его «Песня о Соколе» стала своего рода гимном протестующей интеллигенции. Каждый новый рассказ встречался как событие. Горького цитировали в спорах, его афоризмы имели авторитет истины, а конфликт писателя с властями расценивали как предвестие будущих генеральных стычек. Сделать этого писателя своим союзником, объединиться с ним в искусстве стало мечтой театра.

Но Горький не писал пьес. Тогда решили «раздразнить» в нем драматурга. Организовали активную группу, которой доверили «заманивание» писателя в сети драматургии. Глава группы — Станиславский посылает Горькому в письмах зарисовки сценок с «натуры», фантазирует сюжеты пьес, пересказывает подслушанные диалоги — одним словом, делает все, чтобы разжечь в Горьком желание попробовать свои силы в драме. В Москву Горький мог приезжать только нелегально, но ему все-таки удается пересмотреть весь репертуар театра, он присутствует и на репетициях. Артисты {110} становятся друзьями писателя. И в конце концов все складывается так, что теперь создание пьесы есть проявление Горьким заботы о театре: «… не работать для него — преступление, ей-богу!»[[58]](#footnote-59)

В письме к Станиславскому в конце 1900 года, уже работая над «Мещанами» — первой своей пьесой, Горький сообщает: «Мне очень хочется написать хорошо, хочется написать с радостью. Вам всем — Вашему театру — мало дано радости. Мне хочется солнышка пустить на сцену, веселого солнышка, русского эдакого, — не очень яркого, но любящего все, все обнимающего»[[59]](#footnote-60). Взаимопонимание театра и писателя крепнет. Горький — горячий сторонник искусства театра, он верит в его высокое предназначение. В письме к Чехову Горький пишет, что смотрел «Трех сестер», пьеса «идет изумительно», что постановка «Снегурочки» «огромное событие», и в поздравительной телеграмме с новым, 1901 годом называет театр «новым живым делом». О стиле жизни художественников Горький говорит, что здесь «даже плотники любят искусство больше и бескорыстнее, чем многие из русских “известных литераторов”»[[60]](#footnote-61).

Появление Горького пока в качестве поклонника и друга театра еще более проясняет и проявляет общественные тенденции художественников. Описывая впечатление от приема «Снегурочки», газетные репортеры сообщают: «Герой антрактов — Максим Горький… На ложу обращены все бинокли. Горького засыпают вопросами о судьбе его пьесы»[[61]](#footnote-62). Связывая свою судьбу с Горьким, Художественный уже открыто высказывает свои симпатии тем, кто причисляет себя к политическим противникам самодержавия. Но это не страшит театр, а радует — он чувствует себя в эпицентре истории.

## **{****111}** 2

Февраль 1902 г.

«Прочитав вчера “Мещан”, я вынес о ней впечатление полной неудовлетворенности… Прекрасно процензурованная, в ней не осталось ничего задирательного».

*Из донесения П. Пчельникова начальнику Главного управления по делам печати кн. Н. Шаховскому*

В конце сентября 1901 года первая пьеса Горького «Мещане» закончена и отослана двум адресатам: Чехову в Ялту и Художественному театру в Москву. Перед новым годом Немирович-Данченко проводит читку на труппе. Вместе с радостью, которую принесла пьеса, в театр пришли тягостные заботы — страх, вполне обоснованный, что цензура не пропустит ее. Но театр решил не отступать, даже если придется учитывать отнюдь не художественные требования.

А между тем, по мнению и Чехова, и Немировича, да и Станиславского, пьеса и сама по себе нуждалась в некоторых драматургических переделках и перестановках. Надеялись, что хорошо сыграть ее поможет верное распределение ролей. Чехов и Горький настаивали, чтобы Нила непременно играл Станиславский, Чехов писал ему: «… роль Нила казалась мне центральной. Это не мужик, не мастеровой, а новый человек, объинтеллигентившийся рабочий». Правда, Чехов добавляет, что «в пьесе он [Нил] недописан, как мне кажется, дописать нетрудно и недолго…»[[62]](#footnote-63).

Вероятно, Горький был согласен с замечаниями Чехова, но претворить их в жизнь было не так просто — из-за полицейского запрета Горький не мог бывать на репетициях и дописать характер Нила по ходу дела не имел возможности. Надеялись на исполнителя, на его артистическое обаяние, на то, что актер, так сказать, дорисует портрет «нового человека». Но Станиславский, не ложно преданный {112} принципам своего искусства, где личность художника может проявлять себя только через создание и где категорически невозможно пользоваться своими личными данными вне образа, был вынужден отказаться от роли Нила, боясь в ней выглядеть «переодетым» Станиславским. Роль отдали С. Судьбинину, артисту внешне не столь неотразимо привлекательному, однако способному передать цельность этого положительного характера в ином плане. Публике не пришлось пережить разочарования, познакомившись с немещанином Милом в исполнении Судьбинина. Но главным героем спектакля он так и не стал.

На сцене такого театра, как Художественный, лучшими ролями получились все-таки те, которые полнее и точнее написаны автором. Горьковская любовь писать фигуры объемно, плотно, с острыми характерными приметами соединилась с мхатовской чуткостью к языку писателя, и лицом наиболее ярким и заметным в спектакле 1901 года самовольно объявил себя балагур Тетерев в исполнении артиста Н. Баранова. В этом философствующем горемыке-пьянице и босяке зрители узнали излюбленный авторский тип. Нил же рядом с такой колоритной фигурой показался человеком хорошим, деятельным, несколько грубоватым, но обыкновенным. Мнения критиков о том, кто же главное лицо этой драмы Горького, разошлись: одни с уверенностью указывали на «в высшей степени симпатичного» Нила, человека «сильного, ловкого, отстаивающего свою самостоятельность»[[63]](#footnote-64), другие уверяли, что «бесспорно, герой этот — Тетерев», потому что для таких людей, как он, «благороднее ему погибнуть от пьянства, чем жить и служить мещанам»[[64]](#footnote-65).

Критика почувствовала, что голос драматургии в спектакле слышен недостаточно явственно, что здесь не проявляет себя знакомая всем определенность суждений Горького, {113} и поспешила обвинить в этом постановщиков — К. С. Станиславского и В. В. Лужского. Писали, что стихия быта поглотила, рассредоточила мысль автора и приглушила в конечном счете общественное звучание пьесы. Газета «Новости дня» язвительно назвала спектакль «приключившейся неприятностью»[[65]](#footnote-66). Но суждения подобного рода все-таки не являлись подавляющими. Если обратиться к рецензиям тех дней, то можно убедиться, что первый спектакль Художественного театра по пьесе Горького произвел на публику довольно значительное впечатление, как отмечали те же «Новости дня»: «… мещане… мгла… и, несмотря на то, великая сила, благодатная, в созвучьи слов живых. И верится, верится. Во что? В жизнь, в свет, издалека манящий…»[[66]](#footnote-67)

Сам автор находил, что на сцене его «Мещане» выиграли, стали звучать сильнее, и мучился лишь тем, что написал для такого, по его мнению, необыкновенного театра недостаточно хорошую пьесу. Это его чувство внутреннего обязательства перед МХТ совершило подспудно свою животворную работу, и Горький, не дожидаясь своей первой премьеры, начинает работать над новой пьесой — «На дне жизни».

## 3

«Главным начинателем и создателем общественно-политической линии в налей театре был А. М. Горький».

*Станиславский*

Через много лет Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» напишет о спектакле «Мещане», что «общественно-политическое значение его не дошло до зрителя»[[67]](#footnote-68). Но не забудем, что это высказывание сделано Станиславским {114} перед описанием работы театра над пьесой «На дне», которая привела к небывалому триумфу.

Теперь, когда у пьесы «Мещане» солидный исторический стаж, нам трудно представить в точности, как она понималась первыми зрителями. Мрачный Бессеменов, человек желчный и унылый, его жена, женщина совершенно бесцветная, их дети, Татьяна, вечно ноющая, и Петр, не знающий, куда себя деть, милая простоватая Поля, положительный Нил, пьяница и шут Тетерев… А события? Попытка к самоубийству здесь так же ничтожна и незначительна, как любой скандал, любая ссора. Все, что теперь так очевидно приводит к мыслям о мещанстве, о том, что мещанство во все времена душило живое, что все живое рано или поздно уходит из мира мещанства или смыкается с ним, тогда казалось спорным и прозвучало для многих как вызов. Обвинения автора, брошенные в лицо людям, подобным Петру и Татьяне, разоблачение их человеческой сути явились своего рода открытием Горького, и не на всех пьеса произвела «бодрящее впечатление».

Когда пьеса была еще только в работе, Чехов советовал автору избегать грубого противопоставления Нила Петру с Татьяной: пусть и они выглядят милыми, хорошими людьми, а зритель во всем разберется сам. На сцене Художественного театра так все и получилось — фигуры Петра и Татьяны только постепенно приобретали окончательные черты, и авторский вывод подготовлялся исподволь. И все-таки приговор Горького, произнесенный без малейшего сожаления и в полный голос, смутил и огорчил тех, кто никак не хотел считать себя мещанином. Выгнали из университета за убеждения! Способна на самоубийство из чувства неудовлетворенности жизнью! И таких людей обвинять в грехе мещанства? Суждение писателя поразило многих своей жестокой правдой. Для зрителей, увидевших «Мещан» в год ее премьеры, спектакль был наполнен энергией сегодняшних обвинений, сегодняшних отрицаний, сегодняшних поисков выхода. За его событиями, замкнутыми {115} в кругу одной семьи, ощущалась авторская вера в близкие и коренные перемены в обществе и судьбе народа.

Впервые «Мещане» прошли на гастролях в Петербурге в марте 1902 года, а уже в апреле, в Крыму, Горький читает два первых акта своего нового произведения для сцены. И сразу стало очевидным, что пьеса получается, что она необычна — и театр обязательно будет ее играть. Пьеса еще не закончена, но о ней в театре уже говорят, она будоражит умы, обещает необыкновенные переживания.

Работой над «Мещанами» в театре остались не очень довольны. И главной причиной этого недовольства являлось сознание, что Горького, вероятно, надо играть как-то совсем иначе, чем Ибсена или Чехова, что природа диалогов этого драматурга требует какой-то иной актерской манеры. Предвкушение интересной новой работы несколько приглушило внутри театра желание обдумать результат и опыт первой постановки — казалось, это только проба сил, что все впереди, что впереди и встреча с драматургией Горького.

Случилось так, что между этими двумя пьесами Горького и в параллель к ним шли репетиции над «Властью тьмы» Л. Толстого. Постановка драмы великого писателя, всегласно признанного совестью России, была для театра актом принципиальной важности — как в общественном, так и в художественном смысле. В этой народной трагедии действовали лица, описанные Толстым с такой конкретно-материальной достоверностью, что делалась нелепой всякая попытка как-то театрализовать их сценический облик. Толстой открывал правду неприглядную, и театр, вполне доверявший автору, не хотел и не смел в этой страшной картине ослаблять тон и краски. Для своеобразного контроля и в качестве живого примера МХТ пригласил «натуральную» крестьянку, она должна была исполнять одну из ролей. Рядом с ее подлинно народной интонацией, с ее искренним безыскусным отношением к событиям {116} и лицам драмы всякая фальшь выглядела бы оскорбительным актерством. Желая как можно точнее следовать замыслу и стилю автора, театр решил идти к предельной достоверности. Но в конце пути на этот раз его не ждала победа — «сценой завладели вещи» (Станиславский). Театр в силу своей природы не может поставить знак равенства между жизнью и сценой, формула «как в жизни» рождается в недрах театрального преображения. Сходство, которого так жаждали и которого так добивались исполнители на сцене, утратило силу происходящего в самой жизни, Погоня за предельной верностью натуре (на сцене лежала лепная грязь, точь‑в‑точь как настоящая) в конце концов образовала пропасть между жизнью и театром. Газеты не без оснований упрекали постановку за натуралистичность, а сын Толстого, Сергей Львович, посмотрев спектакль, сделал справедливый вывод, что актеры все-таки остаются актерами и не перерождаются в натуральных мужиков.

Но именно неудача с «Властью тьмы» помогла театру встать на верную дорогу правдивого, но театрального изображения современной жизни простого народа. Если взглянуть на драматургическое творчество Горького в целом, то разница между «Мещанами» и «На дне» теперь не покажется столь уж значительной. Но тогда мир, представленный писателем в его второй пьесе, восприняли почти как экзотический, еще на сцене не отраженный и никогда на театре не виданный.

## 4

«“Свобода — во что бы то ни стало!” — вот ее духовная сущность. Та свобода ради которой люди опускаются на дно жизни, не ведая того, что там они становятся рабами».

*Станиславский о пьесе «На дне»*

Когда Шаляпина спросили, каково его мнение о «На дне», он ответил, что пьеса ему напоминает «Снегурочку» Островского: «Какая светлая вещь., что за удивительные, {117} живые типы в этой пьесе!»[[68]](#footnote-69) Чехов считал пьесу интересной, новой, но советовал Горькому приготовиться к тому, что «публика с непривычки будет уходить из театра», и предрекал ему, что он может проститься с репутацией оптимиста[[69]](#footnote-70). Уже репетируя роль Настенки, Книппер высказывает опасение, не отпугнет ли публику от театра спектакль, поставленный сразу после «Мещан» и «Власти тьмы»; «Все серый люд, скажут — воняет со сцены»[[70]](#footnote-71). А сам Горький и после удачной премьеры высказал мысль, что пьеса, видимо, обречена иметь успех только на сцене Художественного, что никто, кроме этого театра, сыграть ее не сумеет.

Очень ответственным был момент распределения ролей. Поверхностное, прямолинейное совпадение характеристик персонажа и индивидуальности артиста могло погубить все дело, предназначенность актера на роль нужно было разгадать точно и неожиданно, она не открывается на первый взгляд. Закончив пьесу, Горький вместе с Чеховым вновь набросали приблизительный список актеров на роли и первым снова поставили имя Станиславского. Но как ни проницателен был выбор, они и представить себе не могли, какой трудный и извилистый путь ждет артиста да и театр в целом, прежде чем пьеса оживет на сцене в лицах. С точки зрения театральной эстетики, существовали две серьезные опасности: исполнители, следуя за романтической природой горьковских образов, желая выразить приподнятость авторского взгляда на человека, могли уйти от натуры, потерять ее, стать, по выражению Немировича-Данченко, картонно-театральными. С другой стороны, поджидала опасность открытой публицистичности, когда исполнитель, увлеченный афористичностью текста, {118} перестал бы жить по законам образа и роль утратила бы естественную цельность. Однако и романтический тон, и подчеркнутая тенденциозность, свойственные в этой пьесе Горькому, не должны были исчезнуть в ее сценическом варианте.

Для начала необходимо, по словам Станиславского, «накопить» «правильную душевную посылку». Знаменитое посещение художественниками Хитрова рынка — это не экспедиция за «материалом» в буквальном значении. Конечно, было полезно и непосредственное знакомство со средой, которую описал Горький. Но главное — поход в ночлежку стал сильным и направленным толчком к художественному познанию. По признанию Станиславского, это посещение разбудило его творческое чувство. Дело не только в том, что исполнителям удалось подглядеть бытовые приметы нравов или воочию познакомиться со своими прототипами, — результат проявился в том чувстве, какое артисты театра унесли с собой, тут играли роль их личные, индивидуальные впечатления от натуры. Для Художественного театра, для его метода проникновения в жизнь образа всегда был важен эмоциональный толчок, он помогал пробиться к сути характера, а вслед за этим — и к целому явлению. В дальнейшем во время репетиций спектакля «На дне» Станиславский и Немирович не раз будут возвращаться к первоначальному, свежему впечатлению, оставив именно его камертоном верности своих проб. Замысел постановщиков был не рассказать о ночлежке и всех ужасах жизни на дне, а свое «пережитое ощущение бросить в публику».

Художнику спектакля В. А. Симову дали задание — в изображении «дна» «не скупиться на краски», но эта сценическая щедрость опиралась на совершенно особую яркость и театральность. Постановщики задумали придать картинам падения превосходную степень — на этом фоне всякое проявление человеческого достоинства, доброты, духовности покажутся каким-то чудом, героизмом, исключением. {119} Когда Немирович-Данченко впервые прочитал всю пьесу целиком (это было в Арзамасе, где они встретились с Горьким), он посоветовал автору убрать из названия то, что ему казалось лишним, и сделать его кратким — «На дне». Театр хотел показать драматическую судьбу горьковских героев просто и обобщенно, представить их нечеловеческое существование не в романтических лохмотьях, а в образном и истинно страшном обличье. Спектакль расскажет о несправедливости вопиющей, о безобразии гнетущем, о страдании бессмысленном, Не нужно взывать к жалости, к лирическому состраданию, есть другая цель — заставить содрогнуться от ужаса, что такая жизнь существует, что она рядом.

Бунтарство и протест — вот то «подводное течение», тот эмоциональный фундамент, на котором строилось сложное здание спектакля. Это активное чувство, безусловно, повлияло на весь тон постановки.

Горький много рассказывал артистам о своих скитаниях, показывал фотографии людей, в чем-то сходных с действующими лицами пьесы, давал подробные характеристики персонажам, признавался в авторских симпатиях и антипатиях. На репетициях Немирович-Данченко поражал актеров и автора знанием и пониманием материала. Горький писал в те дни, что режиссер так хорошо растолковал пьесу, так разработал ее, что не пропадет ни одно слово. По свидетельству одевальщика театра С. Валдаева, вещи, предназначенные для костюма, специально не раскрашивали, не разрывали, не ставили на них живописных заплат — их «старили». Для роли Сатина Станиславский принес из дома старые пальто, брюки, шляпу и ботинки, в театральных мастерских эти вещи «дожили» свой век, а затем получили право входа на сцену. Образ театрального оборванца в лохмотьях был решительно изгнан: ночлежку населила беднота в поношенных одеждах.

Слава о горьковской пьесе, о ее будущей постановке в МХТ росла и распространялась в самых широких кругах. {120} В своих воспоминаниях В. Качалов рассказывает, что еще задолго до премьеры она приобрела репутацию «пьесы буревестника». За восемнадцать дней до премьеры театр давал «утренник» в пользу неимущих учеников своей студии. На этом «утреннике» Горький читал «На дне», билет стоил двадцать пять рублей, присутствовало сто человек — посмотреть на автора и послушать его пьесу об отбросах общества собрались самые богатые люди Москвы. А на первое чтение пьесы для труппы Художественного театра, которое происходило на Тверской в Литературном кружке в сентябре 1902 года, собрались люди искусства — Шаляпин, Леонид Андреев, Найденов, Чириков, Пятницкий…

Разрешение к постановке цензура дала за пять дней до премьеры. Во время генеральной чиновник из цензурного комитета проверял по своему экземпляру все вымарки, которые театр обязан был сделать. В донесении начальству говорилось, что пьеса производит со сцены чрезвычайно тяжелое впечатление, а смешные места только оттеняют ее общий мрачный колорит.

Когда Горький, наконец, увидел со сцены в гримах и костюмах тех, кого он встречал на своем жизненном пути, когда на театре ожили люди, прозябающие по ночлежкам, его поразило полное отсутствие всякой фальши. Если в пьесе Толстого «Власть тьмы» исполнители все-таки оставались переодетыми в крестьян артистами, то на этот раз ощущение чуждости актера образу совершенно исчезло. Горький так выразил свое впечатление от спектакля: «Игра — поразительна. Москвин, Лужский, Качалов, Станиславский, Книппер, Грибунин совершили что-то удивительное. Я только на первом спектакле увидел и понял удивляющий прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изображать типы Чехова и Ибсена. Какое-то отрешение от самих себя»[[71]](#footnote-72).

{121} Но истинным героем вечера премьеры остался Максим Горький. Всех волновала его личность, его мысли, его непоколебимая уверенность, что «скоро грянет буря».

Бунтарский вызов, брошенный в лицо современному порядку вещей Горьким, а вместе с ним и Художественным театром, вовсе не заключался в симпатии к босякам. При всей снисходительности к этим разрушителям добропорядочности, пренебрегающим узаконенной моралью общества, при всем том, что иногда им дано высказать мысль самого автора, — ни Горький, ни театр обаятельных босяков не признавали за положительных героев. В борьбе с мещанством и мещанами этот тип «бунтаря» приобретал, конечно, несколько особое, лично ему не присущее значение. Но как в известных обстоятельствах, так сказать, подонок оказывается предпочтительнее благовоспитанного буржуа, так иногда и положение за гранью общества бывает привлекательнее положения в обществе. Крайние, предельно жестокие житейские обстоятельства, сдавившие петлей горло обитателей «дна», само существование, где нет ни правых, ни виноватых, ни взлета, ни падения, а вся жизнь есть отрицание, отчаяние и зверство, открывали нестерпимую, вопиющую несправедливость установленного порядка с гораздо большей несомненностью, чем описание жизни в пределах и границах человеческого, где есть герои и враги героев. В своем спектакле театр высказался скорее как общественный обвинитель, чем как защитник проповеди «свободного» человека.

Спектакль «На дне» имел громадный успех. Иногда этот успех называли даже «страшным». И действительно, в открытиях, которые совершали автор и театр, было нечто пугающее: стало очевидно, что под прессом бесправия скапливаются силы для скорых и мощных взрывов. Станиславский позже назвал постановку этой пьесы осуществлением «политической линии театра»[[72]](#footnote-73). Но победа театра {122} в работе над драматургией Горького не была бы достойна искусства МХТ, если бы она оценивалась политической конъюнктурой. По мнению Немировича-Данченко, их театру впервые удалось в полной мере осуществить «слияние сверкающей художественной радости с политическим пророчеством…»[[73]](#footnote-74).

## 5

Октябрь 1913 г.

«Он [Горький] нам близок был с его проповедью. В ней виделись нам и новые пути для актера».

*Станиславский*

Горький из тех писателей, кто свои мысли, свою авторскую позицию выражает прямо, и Художественный, следуя его сильному и страстному голосу, обнажил и сконцентрировал общественный темперамент произведения.

Когда к работе над пьесой «На дне» только еще приступали, стало ясно, что главное обаяние произведения в незримом, но весьма ощутимом присутствии личности автора. Поначалу решили попробовать все роли играть, подражая говору Максима Горького — с волжским оканьем. Однако такой подход к делу только все спутал: он не дал ни острохарактерных красок, ни публицистического прочтения. Попробовали иначе: отдали текст, так сказать, в полное владение действующему лицу, но тогда бытовая интонация, такая естественная в подобной пьесе, заглушала живой авторский голос, сглаживала острую откровенность философских и политических афоризмов Горького. Например, знаменитая реплика Сатина «Человек! Это — великолепно! Это звучит… гордо!» должна существовать как бы дважды рожденная и выражать двоякий смысл: с одной стороны, она принадлежит Сатину и является результатом {123} умозаключения героя, с другой — самому Горькому, это его личное, авторское обобщение. Кстати, именно роль Сатина, наиболее насыщенная афоризмами, оказалась и наиболее трудной — Станиславскому она давалась нелегко: ускользал верный тон и особенно как раз в монологе о Человеке. Эти сложности, встретившие Станиславского, коснулись всех участников спектакля, разной была лишь степень трудности.

Всякое бытовое подчеркивание, жанровая заторможенность речи гасили энергию роли и как будто обедняли, мертвили ее. И тогда Немирович-Данченко как режиссер (спектакль ставился им совместно со Станиславским) потребовал от артистов, и в частности от Станиславского, беглой и легкой речи. Он пришел к заключению, что «в этой *бодрой легкости* вся прелесть тона пьесы». Понимая «На дне» как трагедию, он посчитал очень важным и единственно правильным сыграть это произведение в тоне и в ощущении, близком к радостному, светлому первому акту «Трех сестер», сыграть так, чтобы при этом «ни одна трагическая подробность не проскользнула». Сильно, но легко, беспечно и нервно, просто и ненавязчиво — таковы были требования режиссуры, и театр пошел по этому, для себя достаточно необычному пути. Новые приемы исполнения вначале, вероятно, показались чужеродными искусству, которое исповедовал театр. Станиславский писал Чехову: Немирович-Данченко «… 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»[[74]](#footnote-75). Конечно, в этом объяснении нового стиля исполнения есть полемическая ирония, артисты с трудом разрушали доверие к «четвертой стене», приходилось бороться со своими творческими привычками. Уже сыграв премьеру, Станиславский совсем не {124} сразу ощутил радостную для актера свободу в роли, и не сразу режиссерский «рецепт» Немировича дал образу жизнь. Но в конце концов роль Сатина стала одной из любимых в репертуаре Станиславского. Спектакль не изнашивался, не выдыхался, не терял своей привлекательности. «На дне» продержалось почти в неизменном составе более трех десятилетий, и этот спектакль стал одним из ярких примеров истинно мхатовского чуда создания характерных образов.

Спектакль «На дне» вырос в событие такого гражданского масштаба, что публика уже не отличала, не разграничивала убеждений автора от позиции театра. Гневные обличения Горького теперь звучали в доверительном прочтении актеров. Театр выступит убежденным горьковцем и в художественном и в общественном плане. В начале двадцатых годов, раздумывая о главнейших чертах работы актера над ролью в пьесах общественно-политического звучания, Станиславский напишет, что особенно важно самому зажить мыслями и чувствами роли, и тогда сама собой передается тенденция пьесы.

Встреча с театром заставила Горького поверить в себя как драматурга, и он твердо намеревается в самое ближайшее время создать для него еще одну пьесу. Станиславский, который всегда заботился о перспективах театра, о его будущем более, чем о его настоящем, это желание автора расценил как истинную победу, как самый важный результат содружества Горького и МХТ.

Дружба с Горьким, работа над его драмами обнаружила, теперь уже совершенно явственно, политические симпатии театра. У театра появились новые друзья. Объявились и новые враги.

После спектакля «На дне» полицейские власти вновь обсуждают вопрос о закрытии МХТ. Резко критическую позицию заняла и часть интеллигенции, теперь она видела в Художественном провозвестника русской революции. {125} П. Боборыкин писал: «Пугачевщина только входит в силу… Момент этой пугачевщины разыгрался на первом представлении “На дне”»[[75]](#footnote-76).

## 6

Апрель 1904 г.

«Хочется, чтобы автор точно разобрал суждения, заслуживающие его симпатий, от тех, которые возбуждают его негодования».

*Немирович-Данченко*

Когда до Чехова дошли рассказы об успехе Горького-драматурга, он анализирует причины столь шумного общественного резонанса пьесы. «Заслуга Горького не в том, что он понравился, а в том, что первый в России и вообще в свете заговорил с презрением и отвращением о мещанстве, и заговорил именно как раз в то время, когда общество было подготовлено к протесту. И с христианской, и с экономической, и с какой хочешь точки зрения мещанство большое зло…»[[76]](#footnote-77) — пишет он из Ялты Сумбатову.

В те годы понятию мещанин, которое еще недавно означало лишь принадлежность к реально существующему сословию, стали придавать очень широкое значение. Само определение «мещанство» уже имеет философский смысл. Обвинение в мещанстве теперь могло быть обращено к человеку, вовсе не мещанину по сословной принадлежности. Это мог быть ученый, проповедующий, что наука не зависит от нравственных принципов; это мог быть врач, безучастный к положению простого народа; это мог быть инженер, равнодушный к своему делу. Горький, в частности, в своем гневе против всяческого проявления психологии мещанства с особой страстью обрушился на «проклятое племя нормальных» и готов подозревать обывателя чуть ли не в каждом образованном человеке. Такой взгляд на среду, {126} главным образом интеллигентную, нашел отражение в его следующей пьесе, названной им «Дачники».

Надо сказать, что немного ранее Немирович-Данченко написал, а вернее, дописал свою последнюю пьесу «В мечтах» (ее первое название — «Мечтатели»). Она была поставлена МХТ, особого успеха не имела, но высказанная в ней мысль осталась автору дорога. Вскоре после ее премьеры Немирович-Данченко подарил Горькому экземпляр уже изданной пьесы, а через месяц получил в ответ письмо, из которого следовало, что пьеса оставила Горького «холодным» (выражение Немировича-Данченко).

Здесь сказался противоположный взгляд авторов на людей определенного типа: если Немирович-Данченко симпатизирует своим героям, уважает их метания, потому что надеется, что выход будет найден, то Горький понимает положение этих людей по-иному. Он не прощает и не сострадает тем, кто, по его мнению, оторвался от жизни народа и потому навсегда потерял в ней свое место.

В «Дачниках» действовали люди интеллигентных профессий, по своей родословной «дети прачек», но утратившие чувство долга перед народом, разорвавшие с ним связь. Автор издевается над их безволием, бездушием, корыстностью, душевной грубостью, считая, что все эти людишки — «варвары» и не достойны называться народной интеллигенцией. Для Горького они — плохие, скверные дети, которые не помогают своим родителям, давшим им жизнь и образование. Он обрушивает на них свою ненависть за то, что они никудышные, дрянные помощники народу, что заняты только собой и своим устройством. И высказывает все это Горький в присущей ему манере, полным голосом, ничего не смягчая, не затеняя и не считая нужным быть вежливым. Он не внял на этот раз совету Чехова избегать черно-белых оценок, потому что не желал вникать в душевные переживания тех, кого не уважал.

Разоблачительный пафос Горького невольно, казалось, бросал тень и на ту интеллигенцию, которую так ценил и {127} для которой работал Художественный театр. Уже при первом знакомстве с пьесой «Дачники» — она еще не была дописана, и Немирович-Данченко слушал ее в Сестрорецке, где жил тогда Горький, — режиссер заметил, что взгляд писателя на «дачников» слишком уж нетерпимый и враждебнее, чем хотелось бы. Театр просит переделок и доработок. Горький же находит разногласия «принципиальными», «неустранимыми» и от переделок отказывается.

Через год Горький читает на труппе Художественного театра свою пьесу — «Дети солнца». На этот раз новое произведение очень нравится, и его немедленно включают в репертуар. Станиславский называет пьесу чудной, наиболее сильной, интересной и становится ее постановщиком (несколько позднее к нему присоединяется и Немирович).

В центре «Детей солнца» стоит фигура ученого Протасова, человека, как говорится, плохо знающего жизнь, но одержимого служением науке. Протасов не только ученый, это своего рода апостол научного прогресса, он свято верит, что великие завоевания технической мысли принесут человечеству избавление от тяжкого труда, сделают людей свободными. Соединение душевной чистоты, беззаветной преданности своему делу и веры в будущее благоденствие делало Протасова в глазах художественников милым нелепым чудаком, ближайшим «родственником» Штокмана-Станиславского.

Тема Протасова в спектакле, естественно, выросла в центральную, а основным событием стало столкновение идеальных представлений героя о жизни с ее истинным, пугающим лицом. Но если Горький был склонен считать наивность таких, как Протасов, непростительным гражданским невежеством, то Художественный театр прежде всего отдавал должное духовной высоте героя.

Незадолго перед финалом Протасов, по ремарке автора, отмахивается от ворвавшейся в его дом толпы носовым платком. Для Горького бессильный и бессмысленный жест — пародийный образ поведения интеллигенции перед {128} натиском экстремальных обстоятельств. Для театра — повод рассказать о прекрасном ученом, который и в минуту настоящей опасности ведет себя, как ему свойственно. Спектакль отстаивал право интеллигенции служить народу на свой манер, оставаясь самим собой, полагая, что «прогресс наук» и расцвет искусства обязаны во многом бескорыстным усилиям идейных затворников и «чудаков». Для театра в образе Протасова заключалась большая привлекательность. И не случайно Станиславский счел нужным поручить эту роль Качалову, актеру неотразимого сценического обаяния. Известно, что В. И. Качалов в своей работе над ролью Протасова во многом шел от живого лица-прототипа, профессора Московского университета П. Н. Лебедева, человека талантливого, любимого студенчеством. Присутствие в спектакле подобной фигуры для аудитории Художественного театра уже означало многое. Спор же между театром и драматургом для зрителей не показался ни занимательным, ни принципиальным.

Спектакль «Дети солнца» пошел 24 октября 1905 года, имел успех и встречей был публикой как событие, равное гражданской акции протеста. Сам факт, что МХТ показал премьеру пьесы Горького в дни, когда в Москве уже сложилась напряженная предреволюционная обстановка, был достаточно красноречив. Внутренние противоречия пьесы и спектакля сгладило время, оно расставило акценты и подсказало зрителю восприятие виденного. В публике знали о дружбе Горького с театром и волновались за судьбу театра, актеров и писателя в это тревожное время. На одном из первых представлений, когда по ходу пьесы на сцене появилась толпа и раздавался выстрел, зрители решили, что начался погром Художественного театра… Быстрота и легкость, с какими публика поверила в возможность нападения на театр «черной сотни», — верное свидетельство той роли, какую отводило общество МХТ в ту эпоху.

{129} Через несколько недель после премьеры «Детей солнца» в России повсеместно происходят революционные выступления. Художественный театр назван «гнездом революции», ему угрожают расправой — так же, как и Горькому, как и всем, кто активно содействовал подготовке декабрьского восстания в Москве. Во время всеобщей забастовки Художественный прекращает свои спектакли и присоединяется к бастующим. Девятнадцать артистов МХТ во главе с К. С. Станиславским ставят свои подписи под протестом группы интеллигенции против «возмутительного расстреливания народа» во время похорон Баумана, убитого охранкой.

Революция охватывала все стороны общественной жизни. Москва была объявлена на военном положении. Театр вынужден прекратить работу…

В начале 1906 года МХТ отправляется в Европу на свои первые зарубежные гастроли. За рубежом в театре увидели представителя восставшей России. «Эти художники вдруг явились из горнила русской революции и возвестили Европе, каких высот культуры достиг русский народ и насколько он заслуживает свободы, за которую борется»[[77]](#footnote-78), — писала газета чешской социал-демократической партии.

Горький и МХТ — эти два имени звучали теперь уже слитно для всего мира. На одном из вечеров, который устроили по приезде в Берлин, В. И. Качалов читает «Песню о Буревестнике». В гастрольных поездках по городам Европы «На дне» сопровождал исключительный успех, и причина его не только в художественных достоинствах спектакля. Всюду людей волновало объединение и содружество интеллигентного театра с писателем революционных взглядов.

# **{****130}** Глава шестая. Художественные искания

## 1

Февраль 1906 г.

Немецкие газеты «писали, что нарождается Юная Россия, стыдно немцам, что они не знали о существовании этого театра, что к нам пришло новое слово с Востока».

*И. М. Москвин*

Первая гастрольная поездка Художественного театра в Германию, Австрию, Чехию и Польшу принесла ему мировую славу. Писатели, артисты, режиссеры увидели театр лучший в Европе, признали гений его коллективного искусства, заговорили о победе нового художественного направления.

К тому времени в Европе, и в частности в Берлине, уже не первый год работали театральные объединения, во многом родственные МХТ. Имена режиссеров: немецких — Брама и Рейнгардта, французского — Антуана, швейцарского — Аппиа являлись весьма популярными. Известен был в какой-то степени и тот репертуар, который привезли на гастроли русские. Именно эта, своего рода подготовленность театрального мира и театральной публики позволила оценить в полной мере труд и завоевания художественников. Психологическая глубина, тонкость и верность режиссерского рисунка, свежее ощущение жизненной правды, одухотворенная идейность, пронизывающая, как свет, создания МХТ, — все это предстало перед европейскими театралами долгожданным откровением, воплощением их собственных стремлений.

Художественный смело, широко распахнул двери в новый мир сценического видения, и для многих европейских театральных деятелей встреча с москвичами стала счастливым временем личных открытий, поворотным моментом творческой судьбы. Знаменитая Элеонора Дузе, австрийский актер Кайнц, чешский режиссер Ярослав Квапил, драматурги Гауптман и Шницлер восприняли созданное Художественным {131} театром как могучую поддержку своим театральным и драматургическим стремлениям и опытам.

Здесь, за границей, и сам Художественный взглянул на себя со стороны. И впервые, быть может, осознал свой труд как общее достижение русской национальной культуры. За Художественным признали совершенство психологического реализма, в нем увидели театр, призванный реформировать искусство сцены XX века. «Пусть идут в театр и знакомятся с Россией не только артисты, но и дипломаты, политики и те, кто утверждает, что это погибшая страна. Народ, который создал такое искусство и литературу, — великий народ»[[78]](#footnote-79), — так писал немецкий критик Норден, которого Станиславский называл «местным Стасовым».

Итак, из новичка Художественный театр с этой поры переведен Европой в мастера высшего класса. Его не упрекают более ни в натурализме, ни в узости, ни в том, что он следует урокам европейских трупп. Но с этой же поры, взошедшего на вершину, постоянно станут уличать в том, что он начал спускаться вниз…

В мае 1906 года МХТ вернулся на родину. И хотя со дня его отъезда прошло сравнительно немного времени, Россия жила уже по-другому. Подавление революции 1905 года оставило в общественной жизни трагический след. Но появилось и обостренное чувство ответственности за судьбу поколения, за будущее России и за место каждого в сложившейся ситуации.

В этой обстановке перед театром вновь предстали сложные проблемы — от материальных до самых существенных художественных. Театр так и не получил возможности стать по-настоящему общедоступным из-за вынужденного удорожания цен на театральные билеты. И хотя здесь продолжают заботиться о том, чтобы спектакли смотрела широкая аудитория, зависимость от так называемого первого {132} абонемента, а иначе — от наиболее состоятельных зрителей неумолимо возрастает. Опасность, что финансовая кабала рано или поздно, прямо или косвенно, повлияет на общее творческое развитие, постоянно беспокоит театр. Сама мысль, что искания в области актерской техники, постановочных решений и выбор репертуара могут теперь оказаться во власти вкусов и требований публики буржуазной, всем в театре кажется недопустимой. И однако угроза творческого кризиса реально существует. Он ощущается внутри самого театра как желание приостановить свой первоначальный натиск, как стремление «обжить» и воспользоваться тем, что еще так недавно и с трудом достигнуто. Театр был принят, признан — это произошло только вчера… Чего же еще желать?

А сегодня? Сегодня «… мы сами не знали, куда нам идти и что нам делать»[[79]](#footnote-80), — говорит Станиславский об этой поре успехов и побед. Его беспокоит завтрашний день, движение вперед.

Не упрочение завоеванного положения, а риск, готовность идти на эксперимент — вот что необходимо театру; только это дает надежду идти в ногу со временем и развивать свое искусство. Именно этот период отмечен напряженными исканиями Правды и Красоты. Театр живет так, как будто ему предстоит начать все сызнова.

## 2

Май 1907 г.

«Любя все стили, все направления искусства, я требую одного: каждый миг творчества должен быть вечно новым для творца, должен быть пережит заново, со всею искренностью и упоением».

*Станиславский*

Еще до отъезда за границу Станиславский, захваченный интересом к современным течениям искусства, организовал на свои личные средства театр-студию на Поварской, {133} где, по выражению Станиславского, «группа новаторов»[[80]](#footnote-81) во главе с Вс. Мейерхольдом и под его руководством должна была дать жизнь молодому, экспериментальному театру.

Веяния искусства XX века увлекли всех. Живописцы, поэты, люди театра искали обобщенного выражения жизненных впечатлений и в изображении «натуры» стремились отойти от явного, чтобы передать тайное. Все, что разгадывалось без труда, перестало волновать, считалось плоским и ординарным. В театре путь к обобщению часто видится теперь в режиссерской выстроенности спектакля. Если Станиславский и Немирович-Данченко шли к цельности спектакля., воплощая свое видение автора через актера, его индивидуальность, то для других постановщиков главным и решающим становится их собственная индивидуальность, самовыражение непосредственное. Актер превращался в послушный материал в руках режиссера, как краски на палитре художника, как глина в руках скульптора, как конструкция в расчетах архитектора. Вдруг заговорили о большей условности искусства театра, о том, что художественное высказывание — это менее всего пусть проницательное, но копирование форм самой жизни, чтобы передать образ «натуры», нужно не подражать ей, а выразить ее суть языком собственных субъективных представлений. Предмет сам по себе как бы перестал интересовать художника — волновал взгляд на изображаемое, внутренний мир творящего. Драматургия, театр, поэзия, живопись, музыка — все стремилось быть новым, оригинальным, символическим, условным, иносказательным, левым…

В Художественном театре горячее и деятельнее всех на эту «новую волну» отозвался К. С. Станиславский. Ему всегда было нестерпимо сознание, что Художественный театр и он лично отстали, остановились, глухи к свежему слову. {134} Истинный реформатор театра, реформатор по сути своей творческой личности, Станиславский не страшился расставаться с нажитым, наработанным, он знал, что в искусстве потери ожидают тех, кто погасил страсть к вечному обновлению. Местом «режиссерских исканий в отношении актерского исполнения, так и в сфере внешнего оформления пьес…», по мысли Станиславского, должна была стать студия на Поварской.

Но театр-студия, на которую возлагались такие большие и дальние надежды, разочаровала. Еще не было объявлено об открытии театра, а актеры уже начали ощущать признаки неблагополучия. В письме к Станиславскому они писали о своей неудовлетворенности, о том, что «застряли на какой-то одной мертвой точке, не двигаются…» Несостоятельность работы обнаружила себя на генеральной репетиции «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Шлюка и Яу» Гауптмана и других пьес. Стало очевидно, и не только для Станиславского — для многих, что эксперимент не получился. Решение закрыть театр-студию ее участники приняли как неизбежное. Мейерхольд, осмысливая причины, побудившие и его посчитать начинание неудавшимся, сказал впоследствии: «… Сначала надо воспитать нового актера, а уж потом ставить перед ним новые задачи. Такой же вывод сделал и Станиславский, в сознании которого тогда уже зрели черты его “системы”»[[81]](#footnote-82). Условность, о которой так много говорили, на словах, в спектакле, существовала отдельно от исполнительской техники. Она имела лишь внешнее, декоративное выражение. Поиски «поэзии и мистики новой драмы» (выражение Мейерхольда)[[82]](#footnote-83) прошли мимо скрытой сущности. Иначе говоря, скульптурные позы, нарочитая пластика движений, сопровождение текста музыкой — все это оставалось лишь режиссерским приемом, {135} актер же языком новой условности не овладел. Сложные формулы режиссерских решений опирались на «детскую беспомощность»[[83]](#footnote-84) исполнителей. Опыт театра-студии сильно огорчил Станиславского своими результатами, но не разочаровал в целях, которые Мейерхольд вначале определил как намерение «топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра»[[84]](#footnote-85). «… Я вынес убеждение, что устроители не понимали сами, чего они искали!» — пишет через несколько месяцев поэт Валерий Брюсов, анализируя уже по воспоминаниям причину постигшей театр неудачи, и заканчивает свои рассуждения так: «… дайте мне или то или другое — или реалистическую драму, или сцену условностей»[[85]](#footnote-86).

Крах студии еще раз подтвердил мысль Станиславского, что дорога к обобщенным формам театра лежит через открытие в актере новых возможностей. Станиславский начинает еще более пристально изучать природу творчества, пытается проложить заповедные тропинки к ее тайнам.

## 3

Февраль 1907 г.

«Режиссерские (мои и Л. А. Сулержицкого), живописные (В. Е. Егорова и… Н. П. Ульянова), музыкальные (И. А. Саца) пятна постановки, в духе тогдашнего крайнего левого направления, придавали невиданную до того времени остроту этому спектаклю».

*Станиславский*

Итак, студия была закрыта. Станиславский из своих средств возместил огромный материальный убыток. Пережив, по существу, провал, он мужественно продолжает работать над пьесой Кнута Гамсуна «Драма жизни» — произведением {136} отнюдь не бытовым и требующим от актера умения выражать «символы». Чтобы пьеса этого плана открылась зрителю, необходимо найти особую правду и напитать ее особой жизненностью. Через много лет Станиславский так писал об этом периоде своей режиссерской деятельности: «… я обратился к хорошей условности, надеясь, что она заменит собой дурную, ненавистную мне». Станиславский по-прежнему убежден, что главной задачей момента остается искание новых сценических приемов исполнения.

«Драма жизни» для МХТ — произведение неожиданное. Если у Ибсена символ слагался из подробностей житейской ситуации, то у Гамсуна каждое слово персонажа, каждое его волевое усилие изначально наполнены символическим значением. Символична сама ситуация пьесы, символичны отношения участников этой психологической шарады. Самозабвенный ученый Карено, «весь не от мира сего», воплощает для автора служение высоким идеалам, расчетливый буржуа Отерман — это сам слепой практицизм, загадочная Терезита — «живет только женской страстью»[[86]](#footnote-87). Трагедия, совершающаяся в финале, исполнена символического значения: каждый получает наказание, как будто спровоцированное его грехопадением, каждого настигает фатальное, но не слепое возмездие.

Индивидуального подхода требует к себе всякая пьеса, она сама диктует стиль и манеру. И в Художественном театре внимательно следили, чтобы не выработать, а вернее сказать, не отработать какой-то единый постановочный стереотип. Поэтому не надо думать, что работа над Гамсуном увлекла Станиславского в такой мере, что он готов был опровергнуть свои коренные взгляды на театр и на искусство актера. Достаточно вспомнить, что одновременно с «Драмой жизни» Станиславский репетирует и как актер и как режиссер классическую комедию «Горе от ума», и постановка «Драмы жизни» не только не помешала, напротив, {137} часто она становилась чрезвычайно полезной для этой работы. Более того, приемы, найденные для исполнения «Драмы жизни», легли в основу постановки «Месяца в деревне», пьесы обостренно психологической, но построенной на реальных обстоятельствах и мотивах.

Когда в феврале 1907 года состоялась премьера пьесы Гамсуна, критики заговорили о революции, которую совершил Станиславский в театре. Поразила способность артистов (сам Станиславский играл Карено, главную роль) минимальными средствами, почти без всяких жестов, почти не двигаясь, передать глубокие человеческие переживания. Удивительным находили и принцип оформления: на сцене Художественного, где привычно было видеть построенные комнаты, обжитые интерьеры, теперь место действия лишь обозначалось. Пожар передавали одним мигающим огоньком, ярмарочное убранство площади выражали цветные транспаранты. Актеры несли зрителю только самые существенные свои переживания, они посвящали его только в самые решающие и ответственные моменты судьбы героя. Станиславский так построил партитуру сценического поведения, что исполнитель не мог спрятаться за какими бы то ни было житейскими, жанровыми приспособлениями и психологическая правда утверждала себя в очищенном, обнаженном виде. Театр, казалось, сумел выразить квинтэссенцию чувств и показал, быть может, самый нелегкий для сценического воплощения облик бытия.

## 4

Апрель 1908 г.

В журнале «Образование» Луначарский резко полемизирует с высказываниями Мейерхольда, с его программой условного театра, защищая творческие и идейные позиции МХТ и Станиславского.

Условия пьесы потребовали от исполнителей предельной лаконичности, и вместе с тем актеры в работе над ролью не делали пропусков во внутреннем развитии образа, {138} метод, каким они овладевали жизнью другого лица, оставался вполне методом художественников. Условность, как и гротеск, открывались на пути предельного жизненного сгущения, концентрации образа, но образа, рожденного наблюдением и вниманием. Обобщенный, или назовем — условный, рисунок требует от художника глаза более строгого и руки более уверенной, чем подробное, «натурное» изображение модели. Для воплощения условных событий «Драмы жизни» потребовалось опыта и знаний не меньше, а пожалуй, больше, чем для исполнения любой современной бытовой пьесы. И знаний не абстрактных, а совершенно конкретных. Давая письменное поручение О. Книппер (она ехала в Норвегию за «натурой» и для встречи с Гамсуном), Станиславский перечисляет чуть не сто вопросов к драматургу о его героях и норвежском быте. Постановщику важно знать решительно все: «… зарисуйте, как умеете, не только покрой, но и цвета. Запишите, что это за материи (сукно, кожа, войлок и пр.)… Важен ли местный колорит или брать из жизни всех народов те складки, контуры и линии, которые рисуют в духе пьесы жизнь человечества, его страсти и пороки?..» Далее Станиславский описывает, как он себе представляет народную толпу в сцене ярмарки, и подробно оговаривает внешний облик и одежду ее участников…

И Станиславский, и Немирович-Данченко считали, что приблизительность — приблизительное знание характера, приблизительное, неясное понимание своих исполнительских задач и целей, неряшливое, нехозяйское использование творческих сил — гибельна для актера в его работе над ролью. Само переживание может быть только конкретным, его природа — в неповторимости, как неповторимы черты всякого лица. Но можно неверно и неточно направить свою творческую фантазию и пережить те чувства, какие образу не даны или даны иначе. В работе, например, над ролью Терезиты и постановщикам, и актрисе Книппер, игравшей эту роль, было необходимо знать, чего {139} добивается эта женщина, какие чувства руководят ее поведением, что питает переменчивость ее страстей. Нужно было найти ключ к каждому оттенку ее переживаний: самолюбие это или злоба, «боязнь смерти или пир во время чумы…»

Постановка «Драмы жизни», по признанию К. С. Станиславского, помогла ему сделать шаг вперед в области изучения актерского творчества. Он считал, что в этом спектакле ему удалось добиться большей, чем прежде, простоты, возбудить скрытую сценическую энергию и усилить творческую волю. «Мы решили играть ее (“Драму жизни”) на голом нерве — взять ее как драму психологическую. Почти изгнали жесты, все перевели на лицо. Движение глаз, поднятие руки приобрело таким образом удесятеренную значительность…»[[87]](#footnote-88) Пьеса пришлась ко времени тем, что позволила артистам и режиссеру в новых приемах сделать видимой и выразительной сложную психологическую гамму безусловных, живых чувств. Контрастом к неспешным замедленным ритмам спектакля проступало внутреннее напряжение, объектом зрительского внимания становилась душевная жизнь.

Открывая пласт за пластом бездны психологических недр, Художественный именно здесь, а не на поверхности событий и поступков искал корни социальных противоречий. Социальное познание действительности театр хотел выражать через глубины человеческого духа. И учился этому.

Спектакль «Драма жизни», где действие происходило в выдуманном театральном мире, где персонажи сходились для решения глобальных проблем возмездия, истины, любви, был признан публикой сверхсовременным, модернистским, еще невиданным новшеством. А между тем Станиславский {140} называет «Драму жизни» — «наш первый трусливый опыт» и говорит, что сам он доволен результатом только «некоторых проб и исканий»[[88]](#footnote-89).

Искусство Художественного театра никогда не укладывалось в хрестоматийные рамки того или другого направления. Если бы «Драму жизни» ставить «по-реальному» (а такие голоса звучали), это привело бы работу к совсем чуждым театру результатам. Житейские, «натуральные» оправдания событий и лиц драмы превратили бы пьесу, по словам Станиславского, в анекдот о том, «что какая-то норвежская девица влюбляется в сумасшедшего ученого и делает целый ряд несуразностей»[[89]](#footnote-90). Театр справедливо не видел угрозы правде ни в условных декорациях, ни в условных ситуациях, ни в символических образах. Если автор, художник, исполнитель и режиссер совместными усилиями дали на сцене «образцы жизни» — значит, труд коллектива не пропал даром, и театр верен своему призванию. Реализм присущ искусству МХТ, органичен ему, родствен его природе, но реализм никогда не становился умозрительным убеждением. Художественный театр, оставаясь собой, умел увидеть и выразить «образцы жизни» в любых формах — от самых натуральных до крайне «левых».

Станиславский вместе с актерами постоянно стремится поднять сценический образ до возможно более высокой степени обобщенности. Немирович-Данченко эту творческую цель называл «реализмом, отточенным до символов». С годами утвердилось мнение, что Художественный несовместим с искусством условным, символикой. Это, конечно, не так. Художественный театр первым доказал, что, вполне овладев «натурой», необходимо делать следующий шаг — попытаться выразить ее в предельно обобщенных формах. И здесь существует лишь одно непременное условие — {141} художник может осмелиться на любую вольность, на крайний гротеск, но только в результате долгого и трудного, честного познания натуры.

Символ на языке МХТ — это всегда вершина реалистического искусства.

Путь, проделанный Станиславским (спектакль ставился им совместно с Л. Сулержицким) в «Драме жизни», характерен для театра: так художественники работали и над «Ревизором», и над «Жизнью Человека», и над «Братьями Карамазовыми». Узкое понимание правдоподобия не свойственно МХТ. Антиподом художественности ими считалось искусство пустое и ложное в любых своих проявлениях, от самых шумных модернистских до бытовых. Театр, где все так похоже на жизнь и где ни о чем всерьез не сказано, такой театр враждебен Художественному в принципе.

## 5

Март 1909 г.

Газета «Речь» публикует отчет о работе съезда режиссеров под заголовком «Суд над Художественным театром»: «добрые три четверти съезда — полемика с этим театром…»

Успех театра довольно скоро породил подражателей, стало модным ставить спектакли в манере, близкой МХТ. Переимчивые эпигоны отбрасывали все трудное, все, что составляло истинные завоевания нового стиля, выхватывали легко доступное, привлекательное, все, что годилось для украшения, для моды. И надо заметить, такие подделки были достаточно популярны, они приносили доход. Так, в Москве в начале века стал весьма известным театр антрепренера Незлобина, где «все построено на сверчках, комарах, штучках; то играют на сукнах, то устраивают три сцены на одной…»[[90]](#footnote-91). «Все красивенько, будуарно изящно, {142} до хамства безвкусно, но все подлажено под вкус публики и критиков… Это антихрист»[[91]](#footnote-92). Станиславский называет Незлобина театральным антихристом, потому что уверен: «Опаснее, в смысле художественного разврата, у нас не было врагов». Яростное неприятие вызвала ложь, ряженная в одежды правды. Под обаяние незлобинского театра попадала и публика и критика. Зрителя, воспитанного спектаклями МХТ, обманывали, подсовывая «доступный всем трафарет». Зритель, привыкая к тому, что увидел на сцене Художественного театра вчера, не всегда готов был понять и принять то, что этот театр предлагал ему сегодня. Подражатели использовали эту привычку и успешно торговали вчерашним днем, искусно подменяя истинную ценность фальшивой.

Но Художественный театр из всего умел извлекать урок — нужно было увеличить дистанцию между подлинным и мнимым, между вчерашним и сегодняшним. А это возможно, если «утроить художественные требования к себе». Станиславский писал в 1909 году: «Никаких мизансцен, никаких звуков. Повели все на простоту, на внутренний рисунок роли… Нет худа без добра. Это заставило всех обратить внимание на мою “систему”, которую за эти годы я достаточно подготовил. Работа адская, но интересная»[[92]](#footnote-93).

## 6

Август 1907 г.

«В поезде… К. С. Станиславский читает артисту… А. П. Петровскому свою рукопись “Настольной книги драматического артиста”».

*И. Виноградская. «Жизнь и творчество К. С. Станиславского»*

Станиславский начал пробовать свою «систему» на «Драме жизни», где нет бытовой канвы и где перед артистом {143} стояла задача — добиться правды и искренности переживания, опираясь только на творческое самочувствие. И режиссер пришел на помощь актеру. «Я работаю над тем, какими путями заставить актера жить на сцене “жизнью человеческого духа”».

«Система» начала складываться из самых простых, казалось бы, элементарных подсказок. Если вы удивлены, советовал Станиславский артисту, «не крутите головой по-театральному, а старайтесь через глаза понять в чем дело». Он учил, что не надо насиловать свою природу и стараться испытать, к примеру, чувство жалости прежде, чем партнер вызовет его в вашем сердце своим словом или поступком. Игра артистов не увлечет зрителя, если партнеры, априорно следуя задачам своей роли, будут стараться каждый обособленно вызывать в себе эмоции, которые они еще не разбудили друг в друге, как партнеры, своими действиями. Режиссер советовал: если нужно поднять тон какого-то куска роли, то не повышайте голоса, а поднимайте в себе настроение искренним переживанием. Требуя от артистов искренних и глубоких чувств, Станиславский всячески оберегает их от сентиментальности, прививает вкус к сдержанности. Верь всему, что происходит на сцене, и никогда не представляйся верящим. Не зубри слов роли, а учи ее чувства и мысли. Неси в театр крупные чувства и большие мысли, мелкие же оставляй у порога…

Теория приходила на помощь практике, рожденная этой практикой, формируясь в процессе создания ролей. Станиславский искал путей, уводящих актера от изображения чувств к непосредственному их выражению. Привычное для актера желание показать публике себя, свое «я», свой темперамент мешает созданию образа, а значит, ограничивает возможности театра. Станиславский хотел во что бы то ни стало отвести артиста от пагубного ощущения — я играю на публике. В письме к актрисе О. Гзовской он отмечал ошибку, сделанную ею на репетиции: «Вы заменяете {144} творческое самочувствие на актерское». Постепенно, год от года, от спектакля к спектаклю, от роли к роли, Станиславский сформулировал ряд, как он говорил, «практических приемов», которые должны подводить исполнителя к акту перевоплощения. Все советы, которые он давал исполнителю и которые потом вошли в его «систему», сводились к тому, чтобы раскрепостить физиологию, психологию и душу актера для свободного, волевого, энергичного творчества.

Как, выйдя на сцену, забыть о публике? Как освободиться от напряжения, которое неизбежно охватывает актера на площадке, как собрать свое внимание, как сосредоточиться на самом важном, самом главном? С первых лет занятий по «системе» Станиславский придает огромное значение всему, что помогает организовать и направить творческое внимание. Он говорит: «Слабое желание не вызывает действия». На сцене, как и в жизни, актеру необходимо всякую минуту непритворно чего-нибудь добиваться. Что, к примеру, организует внимание человека, что концентрирует его волю? Только существование важной и определенной цели. Позже Станиславский направленную энергию сценического поведения назовет «сквозным действием», вначале это понятие возникает под разными названиями, чаще всего как «круг внимания». Чтобы вызвать и удержать свежесть переживания, Станиславский разбивает роль на куски и в каждом куске определяет для артиста его самые дальние и самые ближние, крупные и частные задачи, цели и хотения.

Чего добивался Станиславский, каков был его идеал, что заставляло его непрестанно учить и пробовать? Он хотел видеть на театральных подмостках выражение простого, сильного, глубокого человеческого чувства. Станиславский мечтал о слиянии индивидуальности артиста с индивидуальностью исполняемого лица. Этот синтез он считал истинным чудом театра и верил в его могущество.

Для Станиславского ремесло исключает творчество. Он {145} делит актеров на три группы: творец, докладчик и ремесленник. Первая забота творца — творческое самочувствие или, иначе, готовность творить. Эта готовность приходит только при определенных условиях — благоприятная обстановка, самообладание, сосредоточенность ума и чувства. Актер-докладчик заботится о том, чтобы передать мысли и чувства автора. Но он не проживает жизнь персонажа, от лица которого «докладывает» роль. Делать это можно очень умно и проникновенно, здесь нет места лишь одному перевоплощению. Актер-ремесленник умышленно не входит всерьез в положение изображаемого лица, и все его подчеркивания, усиления, вся его «игра» диктуются не жизненными, а театральными соображениями. «Внешняя игра ремесленника не жизнь и не подражание ей, а лишь мимопластический актерский обряд, сопровождающий чтение роли. Все в этом обряде не от жизни, а лишь от актерских привычек».

Свои советы Станиславский обращает актеру-творцу. Он называет свою «систему» грамматикой актерской профессии не потому, что считает ее правила элементарными, годными лишь для начальных степеней обучения, а потому, что они нужны и важны для верного освоения роли в ее дотворческий период. По глубокому убеждению Станиславского, акт творчества — процесс подсознательный, и вмешиваться в него опасно для искусства.

В продолжение всей жизни Станиславский неутомимо дополняет, развивает и без конца проверяет положения «системы». С течением времени многое в ней изменилось, многое приобрело несколько иные очертания, многое добавилось как следствие развивающегося опыта и Станиславского и Художественного театра. Но суть «системы», ее основа оставались неизменными, непоколебимыми, как неизменны и неколебимы были пристрастия Станиславского в искусстве. Как-то, уже после нескольких лет работы над «системой», он записывает в своей записной книжке: «… с нынешнего года — 1912‑го — я учу не переживанию, а действию {146} (т. е. выполнению задач)»[[93]](#footnote-94). Он делает этот вывод после просмотра студийных работ, когда вдруг обнаруживает, что его совет — жить на сцене чувствами роли можно исказить, если не принять во внимание других важных задач. Переживать ради переживания, а не ради создания образа так же бессмысленно, как бесплодна «свобода самочувствия», если в ней отсутствует направленная воля. Поэтому решительный поворот, отмеченный в записной книжке Станиславского, вовсе не означал, что, начав учить «действию», режиссер перестал с тех пор заботиться об искренности переживания.

Работа над ролью всегда включала для Станиславского не только чисто художественные искания и пробы. Этика с первых лет утверждается в театре как своего рода профессиональное обязательство, а постепенно становится неотъемлемой частью самого творческого процесса. В 1906 году в труппу МХТ пришел Л. А. Сулержицкий, человек исключительного таланта, выдающихся душевных качеств, огромного личного мужества, друг и единомышленник Льва Толстого. Вскоре Сулержицкий становится ближайшим помощником К. С. Станиславского, а несколькими годами позднее и руководителем прославленной Первой студии МХТ. Станиславского с Сулержицким сблизило глубочайшее убеждение, что художник призван служить прежде всего высокой нравственной идее и что его профессиональное умение должно находиться в подчинении у этой главной и почетной миссии. Появилась мечта организовать группу молодежи, которую можно было бы научить искусству актера, объединив эту задачу с процессом человеческого воспитания. В Первой студии (она возникла в 1913 году) стихия актерства, радостного свободного творчества оплодотворялась искренней верой в нравственную силу театра.

{147} Работая над своей «системой», Станиславский все яснее и точнее формулирует законы актерского творчества, действие которых он в течение долгих лет наблюдал на себе и на своих товарищах. И всегда его первая забота помочь артисту отыскать «сознательные пути к вратам бессознательного», туда, где скрыта счастливая встреча творца и образа. Это слияние и есть для Станиславского откровение и тайна актерства.

Станиславский не признавал и не ценил, так сказать, прямого, не преображенного присутствия личных качеств актера в роли. Он ждал от артиста иного проявления своей индивидуальности и признавал только характерное исполнение. Если на первом этапе работы над ролью необходимо освоить ее через свой личный опыт и прожить чужую жизнь от своего «я», то на втором, окончательном этапе обязательно создание иного лица — образа. «Характерная актриса должна искать не только то, что близко ее душе, но и ее фантазии, воображению», — считал Станиславский, который сам, как известно, любил через искусство проникать в образы людей, на него лично не похожих, играть роли, дающие простор его фантазии.

Фантазия и правда — эти два источника творческой энергии, назначенные, как две руки, работать споро, деятельно и дружественно, — питали все лучшее, что было сделано Художественным театром. Если же равновесие нарушалось и одно приобретало злую власть над другим, гармония союза разрушалась, и правдивость утрачивала силу обобщения, а воображение не открывало правды жизни. И в том и в другом случае, мастерство актера покидала «духовная значительность» (Станиславский).

## **{****148}** 7

Декабрь 1907 г.

«… Художественный театр открыл и показал нам новый стиль в театре, новые формы театрального искусства…»

*Газета «Голос Москвы»*

Встреча театра с писателем Леонидом Андреевым таила в себе уже с самого начала трещину будущего разрыва. Андрееву казалось, что он и Художественный театр творчески близки и способны довериться друг другу, понять и поддержать. Однако театр, и в частности Станиславский, сразу распознал глубокое несходство взглядов на природу фантазии и правды в искусстве. Но в то время отвлеченные драмы Андреева, с их напряженной психологической конфликтностью, безусловно талантливые, представлялись не только интересными, но и необыкновенно современными, требующими к себе особого внимания. Литература начала века приобретала подчеркнуто философское направление. Может быть, как никогда прежде, стали искать слов, объясняющих цель и смысл жизни, и писатель брал на себя право указывать выход или убеждать, что выхода нет. Недовольство существующим положением общества часто соединялось с темой богоборчества, с ощущением безысходности, катастрофы, и жизнь человека тогда понималась как трагедия.

Леонид Андреев один из таких писателей-философов. Он в те годы фигура знаменитая, его суждения о жизни, о человеке, о времени, о социальном устройстве интересовали многих, и для многих в этих суждениях открывался глубокий смысл. Связь Андреева с Художественным театром можно назвать давней: он один из первых, кто стал писать о его спектаклях большие и умные статьи, разъясняя публике, что такое Художественный театр и чем он замечателен. Театр, как и другие современники, с уважением относился к личности Андреева, к его звонкой общественной репутации. В его прозе и драмах слышали революционный пафос, гневный протест против несправедливости, насилия. {149} Где бы ни происходило действие пьес Андреева, какие бы персонажи в них ни участвовали, современников обжигала трагическая боль писателя, тревожил голос его гражданской совести. И драмы Андреева, безусловно, выигрывали рядом с пьесами жанровыми, бытовыми, узкопроблемными.

На сцене Художественного театра увидели свет четыре пьесы Андреева, пятую, «Младость», поставила позже Вторая студия МХТ. А всего автором их было предложено театру четырнадцать.

Первой премьерой Андреева на сцене МХТ стала «Жизнь Человека». В обобщениях, не размытых бытом картинах современной «обыкновенной истории» проходила перед зрителем, с рождения до смерти, жизнь Человека, отмеченного смелостью и талантом, но бессильного разорвать «круг железного предначертания» судьбы, с ее неизбежным финалом — смертью. Театр привлекла в этой пьесе мера той суровой откровенности, с какой автор говорят о трагичности человеческого существования на земле. Людям дается жизнь, единственная, неповторимая, но она извечно банальна, потому что бессмыслен и обречен путь героя — ему не дано изменить мир и нет спасения от сокрушительных ударов Рока.

Станиславский совместно с Сулержицким решали спектакль в совершенно особых постановочных приемах. Заднюю часть сцены затянули черным бархатом, что позволило поместить фигуры в призрачную среду — все персонажи возникали как из небытия и в небытие пропадали. Место действия обозначалось контуром — золотой, розовый, белый шнур опоясывал «комнаты». Тот же принцип лаконичных подчеркиваний был применен и в создании костюма; бутафория присутствовала на сцене вещами только непосредственно связанными с главным событием. Такое решение продиктовал характер авторского рассказа о судьбе Человека, где безликие герои окрашены тенденциозным отношением автора. Другие театры, игравшие эту {150} пьесу, видели в истории жизни Человека жестокий фарс, мрачный балаган, и тогда презрительная насмешка убивала чувство сострадания к герою, жалкой и ничтожной марионетке. Так, например, звучал спектакль, поставленный Вс. Мейерхольдом. МХТ открыл иную посылку пьесы Андреева, символ более возвышенный, чем образ бессмысленности существования. Театр протестовал против жизни неправедной, а банальность судьбы героя была скрыта в самих его притязаниях на славу, богатство, на жизнь в роскоши. Театр назвал призрачной и обреченной жизнь, отданную во власть суете, карьере, пошлым целям. Герой расплачивался за свой выбор. И как всегда, рядом с насмешкой жила печаль, вместе с осуждением — надежда.

«Жизнь Человека» имела большой успех; критика писала, что театр «показал пример» иным поклонникам условного, формалистического театра, что художественникам под силу любая форма, любой стиль. Схематизм андреевской притчи театралы приняли за первое слово драматургии будущего, когда автор дает только намек, а зритель, соучаствуя в творческом процессе, своей фантазией разовьет его и прочтет в нем то, что ему наиболее важно и близко.

Станиславский остался равнодушен к успеху, на вызовы публики не выходил и, хотя и признавал в Леониде Андрееве большой талант, о дальнейшем сотрудничестве с ним более не помышлял. В Дневнике спектакля Станиславский записал однажды: «Лично мне этот спектакль не дал ни удовлетворения, ни новых начал или принципов для дальнейшего развития их»[[94]](#footnote-95). Да, Художественный театр нуждался в авторах, способных горячо и ответственно говорить о своем времени, идейная определенность никогда не смущала театр и не мешала художественному воплощению. {151} Но тенденциозность, под сильным влиянием которой находилось творчество Андреева, омертвляла внутреннюю жизнь героев. Личность Леонида Андреева, его взгляд на жизнь, его понимание человека, с литературной точки зрения, были, безусловно, интересны. Но деформация живого характера в угоду авторской тенденции, во имя авторских доказательств, нечуткость к психологическим закономерным «ходам» героев ставила актеров в очень трудное, а порой и безвыходное положение. Тонко и проницательно разбираясь в искусстве Художественного театра, сам Андреев как автор, по существу, нуждался в актере театрального, а не жизненного самочувствия. Его пьесы требовали от исполнителя мастерства особого толка — умения передать авторский замысел, авторский нерв, не углубляясь в логику поведения действующих лиц, не обращаясь к истокам их психологических мотивов. Станиславский ценил причудливые превращения художественной мысли Андреева, но оставался глух, когда герой по воле автора совершал противоестественные поступки.

В. И. Немирович-Данченко более снисходительно относился к авторским «ошибкам», полагая, что в данном случае для театра главное — идейный пафос драматурга. А миросозерцание Леонида Андреева в тот период казалось Немировичу и современным и значительным. Он твердо верил, что МХТ обязан со своей сцены показывать зрителям произведения писателей, сегодня читаемых запоем. Но и он понимал, что между драматургом и театром существует сильное разночтение во взгляде на «живого человека». Режиссер доверял энергии авторской мысли и надеялся, что и артисты и он, постановщик, сумеют перестроить свои художественные вкусы и привычки во имя задач более дальних и общественно важных.

Предлагая в репертуар театра «Анатэму», Немирович-Данченко выступил перед труппой с кратким, но весьма принципиальным заявлением. Он сказал, что постановка этой пьесы Андреева силами Художественного вернет театр {152} к его лучшим дням, когда «ставили пьесы Гауптмана, “Штокмана” и Горького». Немирович причислял «Анатэму» к идейным пьесам. «“Анатэма” увлекает меня прежде всего большим революционным взмахом»[[95]](#footnote-96), — говорил он в своей речи и главной темой пьесы считал справедливость.

Ожидания Немировича-Данченко во многом оправдались. Спектакль получил шумный общественный резонанс, в нем прекрасно играли актеры: Качалов — Анатэму, Вишневский — Давида Лейзера и Бутова — Суру. Великолепно получились массовые сцены: например, пляска нищих в этом спектакле вошла в историю режиссуры МХТ. Естественно, что многое в пьесе театр в процессе работы переосмыслил, многое прояснил во внутреннем споре с автором. Но, по признанию самого Андреева, театр в этом споре победил. Взвинченная дерзость авторского письма, поддержанная основательным анализом, стала художественной смелостью. А. П. Чехов, когда прочитал повесть Андреева «Мысль» (впоследствии инсценированная автором, она пошла на сцене МХТ), высказался о произведении следующим образом: «Это нечто претенциозное, неудобопонятное и, по-видимому, ненужное, но талантливо исполненное. В Андрееве нет простоты, и талант его напоминает пение искусственного соловья»[[96]](#footnote-97).

Конечно, в театре, где более всего ценили простоту и «истину страстей», работа над пьесами Андреева всегда проходила достаточно мучительно. Многое удавалось преодолеть, многое так и оставалось висеть корнями в воздухе. Победа в работе над ролью в его пьесах давалась иногда слишком тяжко. Леонидов, например, игравший в «Мысли» главного героя Керженцева, силясь оправдать психологические парадоксы автора и остаться естественным в надуманной ситуации, заболел, у него произошло нервное перенапряжение.

{153} И все-таки, несмотря на двойственное отношение к творчеству Андреева, МХТ сделал все возможное, чтобы дать жизнь еще одному современному драматургу. Уже в 1916 году, когда вновь встал вопрос о постановке пьесы Андреева, Станиславский предложил организовать группу актеров с целью экспериментально доказывать писателю его ошибки. Он надеялся, что, может быть, это убедит Андреева, сколь неодолимые, потому что ложные, препятствия тот выстраивает перед актером.

Причину несогласия Андреева и МХТ, а вернее, их творческой обособленности невозможно было предполагать в том, что театр еще не нашел заветного ключа к автору. Нужно было либо изменить Андреева, либо отказаться от его пьес.

## 8

Сентябрь 1906 г.

«Уметь сделать “Горе от ума” бытовой комедией и такими простыми, не вычурными средствами — есть громадная заслуга перед искусством…»

*Из письма к Станиславскому*

… Зрелость искусства Художественного театра сказалась в той смелой уверенности, с какой он разрешал постановочные задачи, работая над очень разной по своим особенностям драматургией. Каждый спектакль этой поры — открытие еще одной грани его художественного облика. Только могучему художнику под стать такое разнообразие приемов, форм и экспериментальных проб — ему не грозит эклектика.

Постановка «Горя от ума» всего на несколько месяцев опередила премьеру символической «Драмы жизни».

Впервые на театре комедия Грибоедова была сыграна вопреки нажитым представлениям, как нужно показывать со сцены эту классическую пьесу. Ожил дом Фамусова — {154} из театральной условной выгородки он превратился в человеческое жилище; ожили лица — из хрестоматийных персонажей они преобразились в людей со своими оригинальными и достоверными биографиями. В тот день, когда Чацкий в исполнении Качалова — умный, нежный, легкий, нервный — вышел на сцену, перестало существовать мнение, что Чацкий «фрачный» герой. Судьба Чацкого глубоко тронула сердце зрителей, быть может, впервые за всю сценическую историю грибоедовской комедии. Исчезло резонерство, обычное для исполнителя этой роли, душа Чацкого — Качалова действительно была охвачена «мильоном терзаний». Сложной стала фигура Софьи: актриса Германова показала ее девушкой искренней, душевной, привлекательной. Фамусов уже не выглядел привычным на театре московским вельможным барином; Станиславский сыграл его самодовольным чиновником с департаментской внешностью, с грозными «распекающими» интонациями, с твердым убеждением, что всякое его слово умно и веско. Театр открыл человеческое в каждом лице, каждая реплика наполнилась действием — и стало неожиданно интересно наблюдать смешные и горестные события «Горя от ума».

В доме Фамусова все задышало, зазвучало, заговорило на разные голоса. В рецензиях писали о небывалой еще на театре паузе в сцене бала, когда в продолжение нескольких минут зритель слушал симфонию живых звуков: позвякивало серебро ложечек, долетала невнятная французская речь, звуки музыки, шарканья ног, звон шпор, смех, шелест платья… Монологи «Горя от ума» произносились легко, они не останавливали движения комедии и возникали в интонациях разговорной речи. Пьеса Грибоедова получила истинно демократическое истолкование не только потому, что заново, свежо и талантливо была выражена ее идея, но еще и потому, что воплотилась эта идея на этот раз с небывалой жизненностью. Психологическая безусловность и продуманные до мелочей взаимоотношения персонажей {155} сконцентрировали сценическую жизнь в истинную, отнюдь не умозрительную трагедию, но совершалась эта трагедия личности в сатирическом окружении.

## 9

Сентябрь 1912 г.

«Константин Сергеевич стремился сделать так, чтобы в нашем исполнении не было нежных, акварельных красок, но чтобы все было сочно, ярко, броско».

*О. Гзовская*

Так же театрально ново, опровергая шаблоны, поставили в МХТ самую трудную пьесу русского репертуара — «Ревизор». Здесь перед театром возникли сложные задачи: остаться верным Н. В. Гоголю, не сыграть и не сказать того, чего он не писал, и в то же время не перечеркнуть, во имя оригинального прочтения, замечательных достижений прежних великих исполнителей комедии, а главное — сыграть «Ревизора» смешно.

Когда «Ревизор» уже шел с огромным успехом и критики писали, что театр вновь произнес новое слово в искусстве, К. С. Станиславский, дежуривший на одном из рядовых спектаклей, записывает гневно в театральном Дневнике: «… хуже всего то, что появилось оскорбительное для Гоголя подчеркивание шаржа. Так, например, купцы смешат не тем, что со страхом и верою относятся к Хлестакову, а тем, что они бухаются в ноги. Это ужасно, и на репетициях я умолял делать эти поклоны как можно мягче, незаметнее»[[97]](#footnote-98). В деловых претензиях Станиславского к артистам выражена суть его представлений о природе театрального преувеличения.

В дальнейшем театр еще не раз встретится с проблемой гротеска, и каждый раз иначе понимаемое сценическое {156} усиление, подчеркивание будет встречать со стороны Художественного театра и лично Станиславского категорический протест. Говоря об оскорбительного для Гоголя актерском «нажиме», Станиславский имел в виду утрату артистами внимания к сути происходящего. Потери несло содержание — вот что заботило режиссера. Гротеск для Художественного театра — это обостренное, смелое, но всегда оправданное поведение. Вот почему Станиславский искал источник смешного не во внешнем поведении купцов, а в полном доверии актера к ситуации: судьба человека в совершенной зависимости от заезжего чиновника.

От актера Станиславский требовал особого качества — наивной веры в происходящее, способности всей душой поверить в невероятное. Он называл это «атмосферой наивности» и добивался крайне серьезной оценки положения, в которое попадает персонаж. Фантазия не должна отрывать своих корней от земли, преувеличивать можно лишь то, что заложено в природе человеческих отношений. Любая выдумка теряет свой смысл, если исчезает узнаваемость. «Нет, 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»[[98]](#footnote-99), — так позже писал Станиславский, стараясь как можно более точно сформулировать многолетние и постоянные наблюдения над природой сценического гротеска.

Постановка Художественного театра не только перевернула существующие представления об исполнении этой комедии, но главное — она блестяще доказала, что гротеск создается на основе глубокой верности психологии. {157} «Ревизор» производил впечатление спектакля, целиком отданного во власть актеров, — режиссер здесь проявлял себя более как учитель, как педагог, чем постановщик. Спектакль был по-своему полемическим — преувеличение ситуации игралось только актером, там, в его душе, вырастали фантасмагории Гоголя, тем и смешны и страшны, что одеты они были в такое знакомое платье… Тогда-то впервые критики написали, что между сценой и зрительным залом театром поставлено «увеличительное стекло»: гротеск вырастал от сгущения обыденного, обычного.

Репетируя роль Аргана в пьесе Мольера «Мнимый больной» (премьера 1913 года), Станиславский замечает в одном из своих писем: «Идет мучительнейшая работа с Мольером. Вот где приходится искать настоящий (не мейерхольдовский) — пережитой, сочный гротеск». Спектакль получился необыкновенно смешным, театрально праздничным, в нем царила стихия импровизации, актерской выдумки, режиссерского остроумия (режиссура Станиславского и Александра Бенуа). «Я хочу, чтобы меня считали больным», — так определял Станиславский задачу своего поведения в роли Аргана. Артист искал верного, но при этом комедийного решения образа, а потому первоначальное желание увидеть в Аргане человека, глубоко убежденного в том, что он действительно болен, не противоречило правде, но убивало жанр пьесы, ее юмор: смотреть на тяжелобольного было совсем невесело, и все проделки окружающих Аргана сразу становились жестоким издевательством над несчастным человеком… Упоминая об этом феерически-театральном и веселом спектакле, мы хотели напомнить, что правда Художественного театра никогда не умещалась в будничные формы. Цель искусства МХТ — это всегда создание яркого сценического образа.

## **{****158}** 10

Февраль 1908 г.

«… репетиции разделяются на два периода: первый период исканий, когда труппа должна помогать режиссеру, и второй — период творчества, когда режиссер помогает труппе».

*Станиславский*

В эти же годы на сцене МХТ была впервые представлена бытовая комедия А. Н. Островского — «На всякого мудреца довольно простоты». Репертуар Островского считался привилегией Малого театра, там его умели играть, существовало прочно сложившееся понятие — Театр Островского, и всякое соревнование с «Домом Островского» могло стать предприятием рискованным.

Постановщик комедии «На всякого мудреца…» Немирович-Данченко не ставил себе задачей оспоривать или опровергать достижения Малого театра — он решил попробовать прочитать пьесу в своем ключе. МХТ разгадал простой секрет сценической неповторимости всякой постановки, всякой роли — внимательный, искренний и серьезный взгляд на людей и события, описанные драматургом, всегда индивидуален, а значит — оригинален в принципе. Театр увидел историю карьеры Глумова с высоты обширных и разнообразных знаний современной жизни. Внешний сюжет, поверхность быта отошли на второй план, и явственно выступила драматургия отношений. Все, что происходит с Глумовым и его партнерами, как бы спустилось с театральных подмостков в мир действительный. Постановщик не захотел ничего принять на веру и предложил актерам задачи — как бы наново доказать и обаяние, и жестокость, и глупость, и хитрость, и страсть их героев. Репетировали так, как будто написанные автором коллизии можно разрешить и так и эдак — все зависело от убедительности исполнения. И оказалось, что Глумову-Качалову совсем не просто заставить людей поверить в свое якобы простодушие, а Мамаеву-Лужскому совсем не просто {159} на этот тон открытости попасться. Глумов для целей карьеры пускал в дело все силы ума и сердца, отпущенные ему природой, а его партнеры не ложно прилагали всю свою энергию и все свое внимание, чтобы не поддаваться Глумову, не дать себя ему обмануть и использовать. Это подлинное, а не умозрительное противоборство рождало особую динамику, события совершались под напором сценического действия. Предложенные Островским обстоятельства, вероятно, впервые оценили так непредвзято, так нетеатрально, и «игра», какую вел Глумов, теперь производила впечатление весьма серьезной и опасной авантюры. «Надо ставить спектакли, скажем, Островского не так, как ставили Островского при Островском, а каков был быт при Островском, причем взгляд на этот быт должен быть наш сегодняшний, современный. И отсюда возникает нужный стиль»[[99]](#footnote-100), — так высказал свою точку зрения Немирович-Данченко в 1928 году. Но и за двадцать лет до этого он уже вполне последовательно претворил свои идеи в практике театра.

Режиссером не были отброшены и забыты бытовые краски комедии, но они расцвечивали спектакль по иной канве. Самым характерным, самым замечательным в этом смысле явилось исполнение Станиславским роли старого прожектера Крутицкого. Эта жанровая, острохарактерная роль получила поистине символический размах. Сыгранная очень плотно, со всеми приметами конкретного живого человека — от детских наивных глаз до стариковского упрямства, — фигура Крутицкого, сумасбродного и совсем не безобидного приверженца отжитого, вышла далеко за рамки жанровой живописи. Гениальное создание Станиславского поражало сходством с натурой: таких стариков можно было встретить повсюду, но еще более исполнение захватывало силой своих социальных и человеческих обобщений. {160} О роли Крутицкого писали очень много, имя Станиславского упоминалось более часто, чем чье-либо другое. Даже Качалов-Глумов отступил на второй план. Это произошло еще и потому, что художественное создание Станиславского сконцентрировало в себе, как в фокусе, образное решение всего спектакля Немировича-Данченко, поставленного им в духе эпического покоя с обостренной верой исполнителя в сценические ситуации.

Создание именно характерного образа стало отличительной чертой спектаклей Художественного театра, скажем условно, его второго десятилетия. Этот принцип работы над ролью, театром найденный и всячески укрепляемый, теперь заметно проявлял свое действие в каждой постановке, он естественный и, по сути, единственный, открывающий путь актера к образу — будь то трагедийный, сатирический или бытовой. Тогда же МХТ впервые подошел к выполнению трудной задачи — средствами психологического театра открывать драматургию, по сути, любого жанра. Была поставлена «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина, пьеса, где весь мир автором превращен в устрашающий фарс. И вновь тот же путь: в чудищах «расейской» действительности, театром нисколько не смягченных, а, напротив, отчетливо гиперболизированных, все-таки угадывалось человеческое первородство (режиссура Немировича, Лужского и Москвина). Лица-уроды не утрачивали сходства, они узнавались. Но это и ужасало. Театр открывал пропасть человеческого падения, но те, кто копошились на дне этой пропасти, были живыми людьми, а не манекенами.

## **{****161}** 11

Декабрь 1911 г.

«Когда он [Г. Крэг] говорит о линиях, рисунке, композиции и даже освещении, я чувствую, что это — Крэг, но когда вопрос касается режиссуры, то тут я не уверен: может ли он быть безусловно прав — слишком мало он интересуется актером».

*Л. А. Сулержицкий*

Если театр доверял драматургу, его знаниям, его проницательности, то, попадая в тупик, исполнитель вместе с режиссером у автора искали спасительного указания. Для творческой практики МХТ характерно, что уже после многих репетиций актеры не боялись вновь сесть за стол и перечитать пьесу, чтобы освободить свою фантазию, свой актерский багаж от лишнего, чужеродного.

Художественникам было в высшей степени свойственно замечательное качество — желание и умение себя контролировать. Это сказывалось во всем — и в работе над ролью, и в постоянном пересмотре своих достижений. Станиславский и Немирович внимательно следили за работой своих коллег-режиссеров, и не только в России, но и за границей. Со многими деятелями театра они поддерживали личную дружбу. Для них Антуан, Рейнгард, Брам, Крэг не были соперниками, конкурентами, а являлись товарищами в едином и серьезном деле — строительстве современного театра. Станиславский не раз высказывал мысль о необходимости международного содружества театров, о деловом обмене опытом. Он считал, что взаимное познание необходимо. Целесообразна иногда и совместная работа режиссеров различных направлений, И здесь для объединения существенно лишь одно условие — режиссер служит искусству более, чем своей славе.

Решив, что настало время, когда Художественному театру полезно поработать с мастером иного направления, иной выучки, театр в 1908 году пригласил в Москву известного постановщика, англичанина Гордона Крэга. Ему предложили {162} поставить «Гамлета», при этом никак не оговаривая заранее стиль постановки. Крэг на сцене Художественного театра волен был ставить Шекспира так, как считал верным, нужным и интересным. И надо сразу сказать, что при всех трудностях, с какими столкнулся театр, осуществлял эту постановку, сам процесс работы над «Гамлетом» — по-своему важная и поучительная страница его истории.

Станиславский первый показал пример терпимости, самоотверженно отведя себе роль помощника Крэга. Он был уверен, что смысл эксперимента в том, чтобы дать возможность замыслам и художественным расчетам Гордона Крэга воплотиться как можно полнее, — только так МХТ мог получить от английского режиссера все, что тот способен был ему дать Внутренние споры, раздоры, сопротивление Станиславский посчитал в данном случае принципиально бесплодными — это только помешало бы проявить с достаточной законченностью намерения постановщика. Впоследствии укоренилось мнение, что приглашение английского режиссера было ошибкой театра, что это содружество привело к большим материальным затратам, к творческой усталости, а результаты оказались не столь уж полезными. Но Станиславский думал иначе. Он отдал должное театральной фантазии Крэга, ему были интересны те сложные постановочные требования, которые тот предъявил театру. Кстати, эту сторону режиссерского видения театр воплотил безукоризненно, несмотря на огромные технические сложности. И Крэг остался весьма доволен и спектаклем, и исполнителями, и своим гениальным помощником К. С. Станиславским. Когда спектакль наконец пошел, на афише стояло три имени: постановщиками значились Гордон Крэг и К. С. Станиславский, режиссером — Л. Сулержицкий.

Крэга, как постановщика, более всего волновала пластическая выразительность сценического действия, он считал, что в ритме, в лепке мизансцен можно открыть суть происходящего. Крэг придумал колоссальные выдвижные {163} ширмы, призванные расширить и углубить пространство сцены, они изменяли ее масштаб и давали ощущение бесконечности. Место действия лишилось конкретных примет: это был уже не замок Эльсинор, а мироздание. Фигуры актеров при всей своей скульптурной монументальности, которую постановщик искал в ритме складок одежды и в несколько статичных позах, виделись из зрительного зала как бы сильно уменьшенными, маленькими. От исполнителей Крэг добивался особой музыкальности не только движений, но и звуков речи, инструментовки голосов. При всей сложности внешнего рисунка спектакля, Крэг преследовал, по существу, ясные цели: желая сделать зримыми идеи Шекспира, он разъял смысл трагедии на яркие, но однозначные образы, и для него Гамлет, этот «лучший из людей», олицетворял высокую духовность, остальные же герои понимались как воплощение всего низкого, плоского и грубого. Исключения не составляла и Офелия (для режиссера это образ женщины «пошлой, глупенькой»).

Был выстроен огромный макет, на котором Крэг переставлял вырезанные из дерева фигуры действующих лиц, а Станиславский с Сулержицким переносили эти найденные мизансцены в свои тетрадки для работы с актерами. Такой постановочный метод невольно разграничивал сферы влияния. Крэг мизансценировал действие, учитывая общее сценическое впечатление, а Станиславский, учитывая мизансцены Крэга, работал с актерами по своей «системе». Таким образом, всю психологическую разработку каждой роли проводили Станиславский и Сулержицкий, а ее пластический рисунок осуществлял Крэг. Так формальная и затейливая фантазия Крэга была поддержана психологическими оправданиями актера.

В работе с Крэгом принципы МХТ выдержали своеобразное испытание — не утратив своей самобытности, театр сумел воспользоваться той свежей театральной формой, которую ему предложил талантливый, сильный, явившийся {164} со стороны постановщик. Подлинное искусство не нуждается в замкнутости, и содружество талантов всегда плодотворно. Не обесцветив театральных идей Крэга, которому почти не нужен был актер-психолог, театр обоснованно и не конфликтно утвердил свое понимание актерского мастерства, свое понимание создания образа.

## 12

Январь 1908 г.

«Прочь сомнения! Пусть будет неверно, но определенно!»

*Станиславский*

С искусством Художественного театра справедливо связывают представления о тонком психологическом рисунке, о сложном, филигранном построении диалога, о взорванных глубинах человеческого сознания. Много лет спустя имя Художественного театра стало анафемой для всех, кто искал в театре броских решений, для всех, кто отступал от традиционных норм реалистического спектакля. А между тем Художественному театру, и прежде всего Станиславскому, может быть, как никакому другому, присуща стихия театра Мольера с его яркостью, причудами, превращениями, с его серьезным уроком. И в чеховских, и в ибсеновских спектаклях МХТ поражал зрителя богатством театральной выдумки, красотой и яркостью театральных эффектов. Призыв к простоте, постоянно сопровождавший репетиции театра, предполагал в равной степени выразительность и остроту рисунка, как внутреннего, так и внешнего. Форме спектакля, его сценическому облику придавали очень большое значение. Спектакли МХТ оформляли художники новой школы — Добужинский, Головин, Рерих, Кустодиев. Друзьями театра, повлиявшими на его искусство, были великие музыканты XX века — Рахманинов, Скрябин, Прокофьев. Все, что появлялось в искусстве талантливого, пусть иногда спорного, но подлинного, всегда привлекало симпатии Художественного театра. Мы помним {165} о близости театра к Льву Толстому, Горькому, Чехову, и это справедливо, но часто забываем о его чутком интересе к поэзии А. Блока, В. Брюсова, К. Бальмонта, не придаем значения тому факту, например, что театр многие годы был творчески связан с главой «Мира Искусства», художником, критиком и режиссером Александром Бенуа.

Современный писатель Морис Метерлинк, со славой драматурга, по-новому и в новых формах увидевшего мир, привлекает внимание МХТ. Первая постановка Метерлинка состоялась уже в 1904 году (кстати, перевод сделан Бальмонтом), позже над пьесами Метерлинка работала театр-студия, а в 1908 году Художественный театр вновь обращается к творчеству бельгийского писателя и ставит свой знаменитый спектакль — «Синюю птицу».

«Синяя птица» идет на сцене Художественного по сей день, но увлечение творчеством Метерлинка исчерпало себя уже в процессе работы над этим спектаклем. Попытка театра сделать Метерлинка своим драматургом оказалась несостоятельной — сложное драматургическое видение, поманившее вначале философской глубиной, на деле потребовало больше внешних, чем внутренних открытий. И хотя театр выглядел после «Синей птицы» победителем, а автор как будто весьма удовлетворенным, оснований к продолжению творческой дружбы не нашлось. Метерлинк в истории МХТ, и в частности в истории режиссерских исканий, остался как «экзамен по Метерлинку и по техническим трудностям сценического искусства» — так Станиславский определил ценность этого спектакля.

Но только приступая к спектаклю, Станиславский ставит перед театром серьезные задачи и предлагает артистам «подумать над глубокими мыслями автора». С чисто мхатовской избирательностью режиссером отвергалось все, что могло толкнуть театр по пути «балета и маскарада». Постепенно метерлинковская философская стилизация превращалась в прозрачную притчу о Добре, Любви и {166} Надежде. Работая над сказкой бельгийского писателя, Станиславский считал себя обязанным сохранить ее национальную природу; он добивался легкости и изящества звучания слова, упругих ритмов — того, что так традиционно для старой Европы, Но вместе с тем естественно и неизбежно на сцену проникал дух русской сказки, мечтательной, лукавой и простодушной; душа вещей ожила в поэтических, но по-своему бытовых, «домашних» образах. Все театральные необыкновенные чудеса, которыми наполнила спектакль выдумка Станиславского, прекрасно объединились с живыми, трепетными, интимными переживаниями героев. Сам Станиславский назвал работу над «Синей птицей» «чисто внешней, постановочной», на деле же он создал спектакль глубоко человечных представлений. «Синяя птица» с одинаковой серьезностью обращалась и к детям — их фантазии, и к родителям, — к их разуму, чувствам и опыту. Как будто упростив мысль Метерлинка, театр углубил ее. Потом, после премьеры, мхатовские режиссеры не раз будут выезжать за границу с тем, чтобы там, в других театрах, повторить знаменитую постановку…

Надо сказать, что Художественный театр, как и всякий другой, знал и неудачи, и провалы, иногда заметные зрителю и критикам, иногда видимые только непосредственным участникам. А бывало и так: то, что критиками принималось за ошибку, внутри театра считалось нормальной, естественной фазой развития живого театрального организма, признаком его роста. Станиславский в своем обращении к пайщикам театра в 1908 году самым важным и первым условием своей работы в театре оговаривает право брать в каждом сезоне «одну пьесу для исканий».

При всей несхожести спектаклей МХТ первого периода, в них угадывается и то общее, что роднит и объединяет эти постановки, — смелость эксперимента; при этом во {167} всех спектаклях неизменно присутствует некая постоянная величина: театр хочет подробно и свободно говорить о самом существенном — о судьбе, чувствах и страстях человека. Синоним творческой полноценности театра — способность выражать внутренний мир. Вскрыть, понять, пережить и суметь передать, сделать доступным зрительскому наблюдению тонкие движения душевной жизни — вот та заветная цель, к которой постоянно стремятся во всех работах и Станиславский и Немирович-Данченко. Захваченные этой художественной идеей, они увлекают за собой весь театр, воспитывают и у актера и у зрителя вкус к простоте, богатой фантазии, к скрытому, но напряженному действию.

# Глава седьмая. «Месяц в деревне» и «Братья Карамазовы»

## 1

Август 1916 г.

«… как бы добраться до возвышенных чувств и красоты, но только не через красивость и не через сентиментальность, надрыв и штамп».

*Станиславский*

Наиболее значительными спектаклями второго десятилетия становятся «Месяц в деревне» И. С. Тургенева (постановка Станиславского) и «Братья Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского (постановка Немировича-Данченко). Обе постановки прекрасны не только высокой мерой искусства, они замечательны еще и блестящими результатами художественных экспериментов. Эти театральные создания — плод открытий новой сценической школы и в огромной степени «системы» К. С. Станиславского. Театр в эти годы подходит к вершине театрального искусства — к реализму духовному…

Выбор комедии «Месяц в деревне» был сделан весьма проницательно. Драматургия Тургенева по своему характеру, {168} по своему событийному построению родственна чеховской, во многом Ибсена, близка она и аналитической прозе Достоевского. Эти писатели сходились на едином понимании драматического события, когда внешний факт — только оболочка для внутренних построений, только путь к таинству воплощения душевных коллизий.

То, что близко встретились в репертуаре такие произведения, как «Месяц в деревне» и «Братья Карамазовы», свидетельствуют о едином, но не однозначном влечении, которое испытывал МХТ к театру психологическому. Оба спектакля явились своеобразным итогом развития художественных идей, родившихся внутри искусства МХТ, и, продвинув его вперед, осуществил наиболее законченно и полно метод Художественного театра. Станиславский считал, что работа над «Месяцем в деревне» проходила в русле «нового направления» театра и что достижения постановки — это результат «12 лет тяжелой работы и исканий…». Репетируя «Братьев Карамазовых», Немирович-Данченко также говорит о «новых приемах» актерского мастерства и обращается к «системе» Станиславского.

Только на первый взгляд в постановках «Месяц в деревне» (1909) и «Братья Карамазовы» (1910) нет ничего общего: один спектакль — красивый, спокойно-поэтичный, радующий глаз, другой — нервно-взвинченный, мрачный, терзающий душу. На самом же деле их роднит единое стремление режиссеров к простому и сильному выражению сценического чувства. Само понятие простоты к моменту создания этих спектаклей осложнилось, к нему теперь добавляются такие определения, как простота виртуозная, богатая, смелая… И Станиславский, и Немирович в этот период захвачены желанием раскрыть со сцены жизнь человеческого духа, очищенную от всякой театральной мишуры, освобожденную от всяческих театральных подпорок. Глубокое чувство должно выражаться просто и ярко. Требования, которые Станиславский и Немирович-Данченко теперь предъявляют к исполнителю Художественного театра, {169} более чем когда-либо сходны. Они обращаются к актерам с призывом не «наигрывать», больше доверять своему чувству, не осквернять свежих искренних переживаний театральными приемами. «Понимаете, чего стоит перевернуть всю труппу сразу на то, к чему мы шли постепенно и систематически», — пишет Станиславский критику Л. Гуревич, объясняя ей сложность задач.

Немирович-Данченко признáет позже, что в работе над «Братьями Карамазовыми» пошел «по той дороге, какая наметилась “Месяцем в деревне”», и на репетициях с «величайшей убежденностью» наставляет актера «не бояться скуки и не засорять истинных переживаний». Свои постановочные принципы он формулирует следующим образом: «Вся работа целиком сводится к актерам и их творчеству. Внешне все будет благородно и просто»[[100]](#footnote-101). Так же как Станиславский, Немирович считает, что и эта постановка вобрала в себя десятилетний опыт театра.

## 2

Ноябрь 1909 г.

«Пьеса до того тонка по психологии, что не допускает никакой mise en scène. Приходи, садись на скамейку и переживай почти без жестов Приходится разрабатывать внутренний рисунок до небывалых тонкостей».

*Станиславский*

При всем изяществе диалогов тургеневского «Месяца в деревне», где самые сильные эмоции сдержаны воспитанием и правилами хорошего тона, здесь происходят столкновения драматические — сердца разбиваются не на шутку, судьбы ломаются непоправимо А между тем пьеса названа комедией. Болтают о погоде, флиртуют, играют в карты, обедают, гуляют, рассуждают о любви, философствуют. Писатель чрезвычайно внимательно следит за душевными {170} движениями своих героев; там, в глубине сердечных волнений, зарождаются события, конфликты и поступки отнюдь не только любовного свойства.

Тургенев с пристрастием наблюдал за появлением в России нового слоя интеллигенции недворянского происхождения. Он постоянно в своем творчестве обращается, иногда с неприязнью, а чаще с симпатией к тем, кто становится образованным, учась на медные гроши, кто воспитывает себя сам и притом в совершенно новых, но твердых правилах чести, гражданского долга и человеческого достоинства. Не раз в своих произведениях писатель сводит в поединке «разночинное» отношение к жизни с традиционно «дворянским», и хотя сам душевно оставался приверженным ко второму, не мог не видеть правоты и силы первого. Столкновение этих двух миросозерцании, их часто неожиданное взаимное притяжение и отталкивание и составляет социальный фундамент «Месяца в деревне».

Пьеса Тургенева пережила на своем веку не одно цензурное запрещение. Первоначально она называлась «Студент» в честь героя пьесы разночинца Беляева, позже автор вынужден был изменить название. Известно, что Некрасов так и не смог напечатать комедию в своем «Современнике», цензура, уже в корректуре, запретила ее публикацию.

Природа сценического действия «Месяца в деревне» совсем иная, чем у подавляющего большинства пьес-современниц (она написана в 1850 г.). Комедия рассчитана на внимание особого рода и рассказывает вовсе не о превратностях любви. В том, как поворачиваются судьбы влюбленных, гораздо больше воздействия мотивов общественных, чем прихоти страстей. В комедии все, в конце концов, поступают согласно своим представлениям, воспитанию и социальной принадлежности.

Бедный студент, репетитор Беляев, появляется в усадьбе Ислаевых и, сам того не желая, оказывается вовлеченным в круговорот страстей. Действие пьесы происходит в {171} обжитом доме, богатом и удобном, где, кажется, у каждого есть свое место и свое назначение. Здесь живут воспитанные, доброжелательные, умные люди. Обаятельная сила человека нового мира, отнюдь душевно не угнетенного и настроенного вовсе не искательно, обнаруживает неблагополучие в устоях мира старого — те, кто считал себя по рождению свободными и защищенными, пасуют перед лицом нравственных испытаний, они не властны и не вольны в своем выборе. Постепенно мы понимаем, что их искренность — обманчива, сдержанность — холодна, они «играют» то, что не чувствуют, служат тому, во что не верят. Изысканность их отношений не может заменить непосредственного, вольного ощущения жизни. И когда любовь, наконец, проникает сквозь эти «крепостные» стены — это несчастье, разрушительное, убийственное. Эта комедия не сатира и не обличенье, но все-таки суд, горькое авторское слово, совестливое и прямодушное, сказанное о людях, которых он знает, как самого себя. Пьеса имеет печальный финал, а называется между тем «по-чеховски» — комедия. И возможно, что, когда Чехов решил называть свои драмы комедиями, он внутренне опирался на авторитет Тургенева-драматурга.

## 3

Сентябрь 1909 г.

«В театре идут преинтересные пробы. Моя система делает чудеса, и вся труппа на нее накинулась».

*Станиславский*

«Месяц в деревне» — по существу, первая постановка, сделанная Станиславским полностью на открытиях его «системы». Надо заметить, что работа по «системе» никак не заменила и тем более не исключила чисто режиссерского, постановочного отношения к каждой роли и ко всей пьесе в целом. Поэтому сам факт, что «Месяц в деревне» осваивался через «систему», вовсе не свидетельствует о {172} замкнутости спектакля в рамках, так сказать, педагогической разработки. Репетиции были долгими, иногда мучительными, не все получалось сразу, но в конечном счете, в итоге, результаты превзошли все ожидания.

Десять лет деятельности МХТ оказали огромное влияние на уровень всей театральной жизни. Играть так, как играли до Художественного, стало невозможно — несовременно. Манера актерского поведения на сцене изменилась, она стала как будто более мхатовской. Появился новый вид театрального клише — распродавались «по удешевленным ценам» сценические приемы МХТ. В самом Художественном также различали многоликие опасности, подстерегающие стиль жизненной правды, и одна из них — простота бедной фантазии. Станиславский называет ее мещанской: «На сцене нужна не простая, а особенно, исключительно, простая простота, так как на актера публика смотрит в лупу»[[101]](#footnote-102).

Ситуация, место действия, сложившиеся отношения героев в тургеневской пьесе обязывали к простоте сценического поведения, но нужно было добиться простоты, рожденной богатой фантазией. Станиславский так определяет стиль будущего спектакля: «Мизансцены не будет никакой. Скамья или диван… садятся и говорят, — ни звуков, ни подробностей, ни деталей. Все основано на переживании и интонации. Вся пьеса сплетена из ощущений и чувств автора и актеров»[[102]](#footnote-103).

Добиваясь этих «небывалых тонкостей», Станиславский и предложил актерам использовать к тому времени во многом уже обдуманные и опробованные «секреты системы». Как режиссер этого спектакля, он хотел, чтобы здесь вполне проявили себя возможности актера нового типа. А для этого необходимо было овладеть и вооружиться новой {173} техникой. «Сразу создать ту атмосферу или самочувствие, в котором хорошо переживается желаемое чувство, — нельзя. Надо пережить целую цепь логических чувств для того, чтоб дожить до такого состояния. Нельзя же сразу ступить на 6‑й этаж… Надо уметь создавать эти ступени, или лестницу чувств»[[103]](#footnote-104).

Постановщик понимал, что легенду о несценичности тургеневских пьес (так думал, как известно, и сам автор) создали актеры старой школы и опровергнуть ее возможно только в том случае, если роль будет освоена по-новому. Тогда исполнители сумеют сделать значительными те моменты жизни на сцене, которые ранее при постановке пьесы не останавливали внимания. Автор требовал от театра умения сделать интересным и важным то, что считал интересным и важным он сам, а не то, что считалось значительным и важным по театральной традиции.

Чтобы дать толчок фантазии актера, чтобы напитать роль его плотью и кровью, режиссер предлагает развивать способность пользоваться «аффективной памятью». Именно в этом спектакле он постоянно обращает чувство актера к его личному опыту и собственным ассоциациям. В дальнейшем Станиславский во имя роли редко станет вызывать исполнителя на публичную откровенность. Но в тот период, когда театр только начинал осваивать «систему», житейские наблюдения человека над самим собой, над своими близкими нуждались в своего рода контроле, в совместном отборе. И Станиславский объявил о так называемых «интимных репетициях», то есть закрыл двери для тех, кто непосредственно в спектакле не участвовал. В особых случаях он репетирует с исполнителем с глазу на глаз. Станиславский не требовал психологического оголения, исповеди, границы целомудрия, обязательные для Художественного театра, не нарушались, он хотел увлечь артиста на путь смелого и мужественного самораскрытия — {174} доверительная откровенность должна была помочь на путях рождения образа. Нужно не только бережно, умно к чутко разобраться в чувствах, волнующих литературного персонажа, но и найти индивидуальный путь к проникновению в эти чувства. Если раньше труд по созданию настроения «куска», акта и всего спектакля брал на себя частично постановщик и мог усилить или заглушить его эмоциональный тон, то теперь все ложилось на плечи актера — все сводилось к его лицу, глазам, к интонации голоса. В этом спектакле постановщик выполнял уже несколько иную роль. Режиссерские приемы, режиссерская фантазия получили право на «выход», пройдя через сценическую жизнь исполнителя: язык постановщика целиком стал исполнительским языком. Мысль Тургенева теперь жила только во внутренней партитуре роли, здесь же теперь сосредоточились и усилия режиссера.

## 4

Август 1916 г.

«Убежден, что мой путь единственный, но именно поэтому-то, что он настоящий, он очень долог».

*Станиславский*

Несмотря на то что театр уже овладел приемами исполнения чеховской драматургии, потребовалось немало труда, чтобы убедить мхатовских актеров не бояться на сцене подробностей психологии. Правда, при одном условии: артист должен быть заразительным, открывая внутренний мир своего персонажа. Эти требования, как ни парадоксально, и артистам МХТ показались чрезмерными. Образ требовал театрального решения, а метод его создания — глубокой искренности, «скромных», интимных приспособлений. Перейти от круга личных ассоциаций, которые пробуждала роль, к созданию характера явилось, пожалуй, делом самым трудным.

Художественный театр в своем утверждении правды и {175} простоты все более доверял стихии театральности, лицедейства в исконном «мольеровском» смысле этих слов. Добиваясь от актера слияния его индивидуальности с ролью, взаимопроникновения образа и личности исполнителя, театр никогда не видел свою цель в замещении образа индивидуальностью исполнителя. Как-то А. Вишневский, исполнитель роли Войницкого в «Дяде Ване», увлеченный советами Станиславского открывать правду сценического переживания в своих личных ощущениях, попытался сыграть в одном из очередных спектаклей роль, как ему казалось, по «системе». Свое сегодняшнее настроение, личную усталость, раздражение он перенес не преображенно, непосредственно в жизнь роли. И образ распался — вместо Войницкого на сцене оказался Вишневский в дурном настроении.

В своих заметках «О Народной драме и о драме “Марфа Посадница” М. П. Погодина» Пушкин писал, что «воображение привыкает к убийствам и казням, смотрит на них уже равнодушно, изображение же страстей и излияний души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душою человеческою»[[104]](#footnote-105). В постановке «Месяц в деревне» Станиславский открыл для актера этот неисчерпаемый, бесконечно разнообразный источник вечного обновления.

«Как обнажить на сцене души актеров настолько, чтобы зрители могли видеть их и понимать то, что в них происходит? Трудная сценическая задача!» — восклицает Станиславский. И предлагает выход: «Надо устранить все то, что мешает тысячной толпе воспринимать внутреннюю суть переживаемых ими (исполнителями) чувств и мыслей»[[105]](#footnote-106). Он подсказывает артистам, как проникнуть в суть переживаемого героями, обозначая и определяя этап за этапом весь путь к воплощению. Обращаясь, например, к О. Книппер, исполнительнице роли Натальи Петровны, Станиславский {176} советует начинать роль «возможно покойнее, чтобы сохранить в будущем побольше красок». Он говорит, что внешняя рассеянность Натальи Петровны в первом акте идет от внутренней сосредоточенности. Пусть зарождающееся чувство любви зритель заметит по тому, как человек, не отдавая себе отчета, постоянно удерживает свое внимание на чем-то одном, и пусть ревность Натальи Петровны поначалу легко уживается с совершенно искренним ее восхищением Верочкой. Первый намек на любовь Натальи Петровны к Беляеву зритель уловит не в разговоре Натальи Петровны с ним, а в ее чуть обострившемся критическом взгляде на Ракитина. В одной из записей в дневнике репетиций помощник режиссера так фиксирует работу, проделанную на многочасовой репетиции: «Выясняли причины скуки, искали тона и вырабатывали сосредоточенность на различных переживаниях»[[106]](#footnote-107).

Иногда Станиславский останавливался на самых, казалось бы, простых моментах актерского самочувствия. Как, например, сыграть радость? Если играть это чувство впрямую, опираясь на свои собственные воспоминания о радости, то при всей искренности это чувство лишь обозначится, изобразится и обязательно переродится в театральное, утратив истинность своей природы. Постановщик советует Е. Муратовой, исполнительнице роли Елизаветы Богдановны: «Вы играете оживление, радость, волнение, т. е. вы играете — результат. Это театрально. Чтобы по-настоящему обрадоваться, надо прежде всего забыть о радости. В радости человек бодр и все делает ловко, скоро, охотно, энергично. Сделайте вашу задачу — механическую — ловко, то есть скоро, находчиво, ловко вбегите и укройтесь от дождя. Осмотритесь, куда присесть, где расположиться, отряхните дождь с платья, вытрите руки»[[107]](#footnote-108).

## **{****177}** 5

Декабрь 1909 г.

«“Месяц в деревне” в Художественном театре разрушил одно из самых упорных предубеждений. Он показал воочию, что драматические произведения Тургенева вполне сценичны».

*Газета «Голос Москвы»*

В результате всей этой длительной и кропотливой работы, порой казавшейся нескончаемой и даже лишней, получился спектакль поразивший современников отнюдь не экспериментальными новшествами, а задушевной интонацией и высоким сценическим искусством. Глубина и серьезность внимания, с какими были исследованы человеческие отношения, сделали «Месяц в деревне», по словам М. Н. Ермоловой, «дивной, идеальной постановкой»[[108]](#footnote-109). Восхищала необыкновенно выразительная жизнь актера на сцене, когда почти без жеста, тихим словом и мягкой мимикой передавалась гамма противоречивых и запутанных чувств. Тонкие душевные движения, их нервный трепет постепенно сливались в поток захватывающих душу событий. Страдая и томясь, герои проносили разрушительное бремя своих страстей в незыблемо светлой, гармоничной, как будто солнечной атмосфере спектакля. Это сочетание внутренней неустроенности и внешнего равновесия очень точно выражало индивидуальность и мысль автора: все, что происходит с Натальей Петровной, Верочкой, Ракитиным, — не наваждение, не страшный сон, а приговор судьбы при ясном свете дня. Вслед за Тургеневым театр, при всей интеллигентной терпимости и сдержанности в оценках, все-таки зло назвал злом, а добро — добром. В рецензиях же тех лет, да и позднее, больше писали о психологических кружевах, изяществе, очаровании и проходили мимо сложно и глубоко вскрытой конфликтности. Говорили об утонченном Ракитине — Станиславском, отзывались с большой похвалой {178} об изысканной режиссерской точности, с какой в спектакле были прослежены оттенки отношений между Натальей Петровной и Ракитиным, Натальей Петровной и Беляевым, Натальей Петровной и Верочкой, Беляевым и Верочкой. Но мало кто заметил, что за постановочными нюансами и филигранным мастерством исполнителей скрывается ясный, общественно значимый замысел режиссера.

Безупречная воспитанность Ракитина, каким его играл Станиславский, не выдерживала испытания: ему нечем жить, его чувства обескровлены, его поступки моральны, но в них нет нравственного стержня. Ракитин хорошо воспитан, но душа его в апатии. Пережитые страдания не делали его содержательнее — в начальных, «благополучных» сценах Ракитин — Станиславский выглядел значительнее и благороднее, чем в драматическом финале. «… Для зрителя внешность Ракитина — его чрезмерная сдержанность, его скучноватая монотонность сливаются… с обстановкой и внутренней жизнью былого помещичьего богатого “Затишья”… Однако внешностью Ракитина — Станиславского, давнишнего поклонника и утешителя хозяйки дома, не только характеризуется сама хозяйка, но и вся душа “Затишья”, далекая от бурь, от сильных страстей, от крепкой воли, от действительности жизни — от всего, что сильно, настойчиво, дерзко. Одна эта внешность говорит о том, как бессильны будут люди “Затишья” справиться с небольшой бурей, ворвавшейся в тихое существование, как легкое дыхание действительной жизни скомкает и раздавит их привыкшие к оранжерейной атмосфере души», — так вскоре после премьеры писала газета «Русские ведомости» (декабрь, 1909 г.), разгадывая замысел постановки.

Перед силой страсти человеческое умолкает и в сердце Натальи Петровны. При всей своей мягкой повадке Наталья Петровна — Книппер в любовном соперничестве с Верочкой поступала с расчетливой жестокостью, она пускала в ход недвусмысленно низменные и грубые средства, эта женщина, способная так тонко чувствовать, оказывалась {179} в глубине своего сердца глуха к милосердию и великодушию. На фоне несколько мертвенной, как будто ритуальной благовоспитанности, которая не в силах направить и очистить внутренних побуждений, отчетливо выступали два подлинно человечных и живых лица — Верочки — Кореневой и Беляева — Болеславского… В этом этапном спектакле было важным и решительным все: и постановочная мысль, и щедрая красота сценического зрелища, и новые результаты работы актера над ролью, к которым пришел театр вместе со Станиславским. «Мне верится, — писал он вскоре после премьеры, — что очень скоро я найду то простое слово, которое поймут все и которое поможет театру найти то главное, что будет служить ему верным компасом на многие годы… Я не только хочу найти основной принцип творчества, я не только хочу развить на нем теорию, я хочу провести ее на практике…»[[109]](#footnote-110)

## 6

Ноябрь 1909 г.

«… я верю, что “Месяц в деревне” будет одной из лучших прекрасных дочерей нашего Театра. В муках рожденное, но желанное дитя».

*Из письма актрисы МХТ Н. Бутовой*

Декорации и костюмы к «Месяцу в деревне» делал художник М. В. Добужинский. Это была первая его работа для Художественного театра. Впоследствии эскизы к спектаклю вошли в золотой фонд отечественного декорационного искусства. Участие в работе над спектаклем такого первоклассного мастера, как Добужинский, отлично знающего и костюмерное дело, Станиславский называет «роскошью и радостью, только изредка выпадающих на долю театра»[[110]](#footnote-111). Спектакль, задуманный и осуществленный в предельно простом и сдержанном исполнительском стиле, получил оформление необыкновенного великолепия по краскам {180} и выдумке, оно восхищало зрителя своей роскошной живописью. И, наверное, стоит сказать, что яркие краски сцены не заслонили «тургеневскую дымку» актерского тона, напротив, по признанию самих исполнителей, вещественный мир художника помогал и укреплял их сценическое самочувствие. Постоянно присутствуя на репетициях, художник оставался в сфере развития спектакля, на его глазах совершалось рождение образа, и его художественное видение отталкивалось от исполнительских поисков. Добужинский разрешал свои оформительские задачи, исходя не столько из своего личного индивидуального понимания Тургенева, сколько из того Тургенева, каким он возникал перед ним в процессе постановки. Позднее, когда Станиславский работал над спектаклем «Село Степанчиково», Добужинский вновь был приглашен в театр, но не смог уже часто бывать на репетициях. Живя в Петербурге, по почте присылал эскизы гримов, костюмов, элементов оформления и, естественно, предлагал театру свое независимо выношенное решение сцены или образа. А в это время на репетициях вырисовывались совсем иные характеры и создавалась иная обстановка. Образовалось как бы два центра художественного решения, и один часто оспаривал другой. Как бы то ни было, и Станиславский, и Добужинский, несмотря на этот конфликт, остались в уверенности, что понять друг друга им помешали лишь случайные обстоятельства. В спектакле же «Месяц в деревне» художник и постановщик работали в идеальном союзе. Здесь торжествовала гармония этих двух искусств.

## 7

Май 1908 г.

«Я не знаю еще, как, но мы очень скоро поставим Достоевского. Без Достоевского нельзя».

*Станиславский*

Надежда сыграть Достоевского присутствует в самых первых, самых начальных планах Художественно-Общедоступного. Почти за десять лет до открытия МХТ Станиславский {181} на любительской сцене уже сыграл роль полковника Ростанева в «Селе Степанчикове». Он сам сделал инсценировку, переписывался с Анной Григорьевной Достоевской и по воле цензурного запрета выступил на афише в качестве автора пьесы «Фома». Радость, которую принесла работа над текстом гениального писателя, Станиславский не забывал всю жизнь.

Обращение к роману «Братья Карамазовы» произошло не случайно. Не случайно и то, что к Достоевскому театр пришел лишь тогда, когда актер Художественного из преданного ученика превратился в свободного мастера. В 1908 году Станиславский пишет Немировичу-Данченко, что Достоевский нужен театру, что он под силу актерам, он их насущная потребность: «Если есть надежда на “Карамазовых”, непременно давать». Вступив в пору зрелости и осознав свое направление как «духовный реализм» (Станиславский) или «реализм психологический» (Немирович-Данченко), МХТ естественно ищет поддержки у Достоевского, ясно сознавая, что именно этот автор поможет театру выразить свой мощный художественный потенциал. Через него актер мог прикоснуться к бездонной глубине человеческого сознания. Близки были и гуманистические идеи писателя, его страстная антибуржуазность. Этот автор поистине способен глаголом жечь сердца людей.

«Братья Карамазовы», по сути, первая попытка театра использовать для сцены большую прозу. Эта проба имела принципиальное значение и для будущего репертуара: если она удастся — откроется неисчерпаемый источник, он навсегда освободит театр от драматургического голода, расширит возможности выбора.

Обращение к прозе Достоевского Немирович-Данченко рассматривал как выход на самую передовую линию общественной борьбы. Он задумал спектакль, пафос которого будет направлен против страданий человека, — голос автора звучал для режиссера, исполненный бунтарского духа. {182} Помимо этих причин, работа над романом Достоевского ставила перед театром интереснейшие и сложные художественные задачи, к разрешению которых МХТ был готов вполне.

Первые трудности испытал постановщик, обдумывая принцип инсценирования романа. Нужно было без уродующих гениальное творение потерь перенести на сцену самое существенное. В. И. Немирович-Данченко избрал путь сокращений, а иначе говоря, из центральной линии романа извлек главные узловые моменты: если на театре невозможно сохранить фабулу, то надо попытаться «… дать *образы*». Внутренне ничего не сближая, не упрощая психологических связей, постановщик отсек многие сцены романа, сохранив за их счет в первозданном объеме другие картины, на его взгляд, для театра более выигрышные. Собственно, инсценировки не было. Решили «проиллюстрировать» отдельные главы романа. Произведение понесло неизбежные потери, но вместе с тем артист, имея цельный, не «разбавленный» материал прозы, получил возможность сценическим образом восполнить отсутствие объясняющих и описательных подробностей. На репетициях так и говорили: сегодня проходим такую-то главу. В результате спектакль состоял из 21 картины и был рассчитан на два вечера: сегодня — первая часть романа, а на завтра зритель досматривал вторую — на тех же местах, по одному билету.

Следуя духу Достоевского, Немирович рискнул узаконить неравную временную протяженность отдельных картин: одна сцена шла четыре минуты, другая полтора часа — в зависимости от того, за какой промежуток времени у автора совершалось событие. Тогда такое расчленение сценического действия на эпизоды явилось новостью. Постановщик сознательно строил спектакль, нарушая традиционные связи между сценой и зрительным залом: актер не боялся, не спеша, не повышая тона, обстоятельно развернуть перед зрителем партитуру внутренних переживаний {183} своего героя. Один монолог Качалова — Ивана («Разговор с чертом») занимал около тридцати минут. Таких долгих монологов театр еще не знал. Впервые в этом спектакле появился чтец — фигура для театра тех лет незнакомая, но очень, как оказалось, перспективная.

Лицу «от автора» нужно было найти верный тон и меру участия — по мнению Немировича-Данченко, здесь шла проверка на независимость восприятия публики от прежних театральных норм: если зритель поймет и примет участие ведущего — есть надежда в будущем обогатить театр прозой. После «Братьев Карамазовых» МХТ в свои планы уже смело вносит инсценирование многих знаменитых прозаических произведений русской и иностранной классики, в их числе «Воскресение» и «Пиквикский клуб».

Постановщики (Немирович-Данченко работал совместно с Лужским), как и в «Месяце в деревне», свои усилия направили на то, чтобы отбросить все, что могло «засорить» истинные переживания. Всякое «актерство» не только в старом, домхатовском значении этого слова, но уже и в новом, приобретенном варианте изгонялось беспощадно. Достоевский стал своего рода очистительной бурей, торжеством первой заповеди театра — «ничего не играть: не играть образа, не играть слов, не играть чувств, не играть положения, драматического или комического, не играть смеха, не играть плача…»[[111]](#footnote-112). Требуя внимания к самой сути происходящего, к самым сокровенным мотивам человеческих поступков, Немирович-Данченко ставит актера в такие условия, когда появление штампа в любом его обличье становится невозможным.

Уберечь от штампов могло только живое чувство. Как добиться искренности переживания? Как заразить волю актера присущей образу Достоевского энергией? Как отойти, оставаясь естественным, от будничной простоты и шагнуть в мир могучих чувств и мыслей роли? Заветная цель постановщика {184} в работе с актером — «овладеть… тайной простоты…»[[112]](#footnote-113).

Немирович-Данченко считал важнейшим этапом работы над ролью постоянное вчитывание в текст автора. Поспешность этого процесса, беглость обязательно приведут к ложному пониманию характера и ситуации. А потому, работая над «Братьями Карамазовыми», он постоянно возвращает исполнителя к тексту романа: там, в недрах авторских мотивов, нужно находить поддержку исполнительским решениям.

## 8

«… Достоевский, по существу, величайший драматург, хотя никогда не писал для сцены».

*Немирович-Данченко*

«Все вопросы о том, чем ценен нам Достоевский, — скажет несколько позже Немирович, — сводятся к главному: чем ценен он для актера». Весь путь работы над «Братьями Карамазовыми» — истовое стремление помочь артисту научиться у Достоевского языку сильных, напряженных, крайне обостренных психологических переживаний. По своему художественному методу Достоевский необычайно близок Художественному театру. Отношения, о которых пишет писатель, которые он так страстно исследует, масштабны, глубоки и серьезны, все, что происходит между героями Достоевского, — значительно и важно.

И Станиславский и Немирович-Данченко, неустанно призывавшие артистов к внутренней сосредоточенности и серьезности, теперь получают сильнейшую поддержку своим профессиональным требованиям со стороны Достоевского. Это автор, которого нельзя сыграть средне: или первоклассно, {185} или никак. «“Карамазовы” — могут идти только на прекрасной игре, вот почему вся работа — с актерами», — пишет Немирович в период репетиций. Пожалуй, Достоевский единственный писатель, которого невозможно сыграть, если театр не исповедует самой глубокой, самой искренней приверженности реализму духовному. Попытка поставить его произведения как-то иначе, в иных приемах, с иным отношением, встречает необоримое сопротивление, в чужие руки он не дается. Быть может, поэтому при всей сценичности прозы Достоевского, о которой постоянно говорят, так мало хороших спектаклей по его гениальным романам.

Станиславский любил повторять, что только в отношениях с партнером проверяется верность сценического поведения актера, и учил умению непритворно слушать и видеть партнера, предполагая в этих простых формах жизни на сцене самые существенные, самые дальние результаты. Исходя из текста Достоевского, Немирович-Данченко в своем требовании предельной, идеальной простоты начал свою повседневную работу с актерами, в сущности, с того же момента — партнерства. Если при исполнении Достоевского исключить неутомимое пристальное внимание одного человека к другому, не придать значения этой особой зависимости людей друг от друга, то нарушится всякая логическая связь событий и мотивов, а главное, каждое лицо превратится в замкнутый эгоистический мир, где всякий существует сам по себе и когда происшедшее с одним не откликается в судьбе другого. Сценичность Достоевского питается именно этим обостренным партнерством, когда не только каждая встреча, но и каждое слово, каждый взгляд другого могут стать многозначащим и поворотным событием.

Собственно, если бы МХТ пожелал продемонстрировать преимущества своего художественного мышления, то, пожалуй, наиболее убедительно и наиболее заразительно он сделал бы это, сыграв сцену из Достоевского. Этот автор {186} позволил театру целиком построить истинно драматический сюжет на партитуре внутренних переживаний. Поэтому общий тон спектакля при достаточно острой фабуле получился неожиданно спокойным, внешняя уравновешенность скрывала колоссальное душевное напряжение. Серьезное, жизненное, а не театральное раскрытие трагических столкновений изгнало всякое проявление истеричности и сентиментальности, которые обычно проникают на сцену вместе с первым же словом актера в роли персонажа Достоевского. В спектакле мало плакали, мало кричали, не заламывали рук, не метались, не задыхались. В недрах же действия разгорался все сильнее и сильнее сухой жар роковых событий, возникало предчувствие неотвратимого краха. Как в минуты истинной опасности человек становится внешне спокойнее, а внутренне собраннее, так и в спектакле: цели героев глубоко скрыты, намерения тайны, их губительные страсти только угадываются. Немирович-Данченко всегда оставался верен единому принципу — он строил обобщенный образ, исходя из конкретных знаний. Но в этом спектакле, может быть, впервые его художественная идея получила столь благодатную почву для своего претворения. То, что любил Немирович-Данченко в искусстве, то, чего он добивался от актера, теперь предстало как самый естественный и самый верный путь к Достоевскому. В спектакле ожила связь глобальных вопросов, мучающих героев Достоевского, с трепещущей, порой кровоточащей плотью их человеческого существования. Это органичное единство возвышенного и земного проявило себя в исполнительском облике трогательной незащищенностью, безответностью и высоким равнодушием к житейским ударам. Даже страх смерти отступал перед трагедиями и катастрофами, которые переживали эти сильные духом люди. Сфера духа властвовала на сцене. Позор суда, ужас каторги, боязнь мирского наказания существовали в спектакле только как жизненный фон, на котором совершались события гораздо более значительные. Когда Иван Карамазов {187} приходил в суд и заявлял, что это он убил отца, что он виновен, — истинным «происшествием» становилось торжество нравственного закона над бесовским искушением ума. Трудность этой победы, тяжесть и величие этого подвига зритель мог оценить, глядя в измученное лицо Ивана — Качалова.

Исполнителей «Братьев Карамазовых» отличала духовная одержимость, с какой они проживали жизнь своих героев и с какой эти герои Достоевского на сцене МХТ выходили на бой с испытаниями судьбы. В спектакле герои много рассуждали, а некоторые картины строились на развитии мысли, однако сценическая жизнь была совершенно лишена риторики и умозрительного философствования. Суть вещей открывалась, поддаваясь внутренней энергии нравственных потрясений.

## 9

Сентябрь 1910 г.

«… надеюсь, что и то, что будет сделано, будет идти по дороге, какая наметилась “Месяцем в деревне”».

*Немирович-Данченко*

Как и в «Месяце в деревне», здесь внимание режиссера обращено к лицу актера, к его глазам, к его жесту. Право на сценическую жизнь получала та мизансцена, которая возникала как внутренняя потребность исполнителя и проявляла то, что накапливалось внутри действия. Зритель должен был увидеть сердечные превращения героя.

Действенная природа романов Достоевского чрезвычайно близка методу Художественного театра. Сколько бы ни продолжалась сцена — более часа или несколько минут, — в ней не могло быть пустых, не наполненных, по тогдашнему выражению Станиславского, «хотениями» моментов. Репетируя «Братьев Карамазовых», исполнитель невольно ставил себя в жесткие рамки действенных задач. Каждая сцена что-то решала, в каждом диалоге что-то {188} происходило, каждое слово что-то значило. Сценическая жизнь выявлялась не только по законам искренних глубоких переживаний — она строилась на выполнении ясных и точных действенных целей. Писатель потребовал этого от театра, а театр, следуя за автором, требовал этого от актера. Старое убеждение, что Достоевский для исполнителя — это прежде всего порыв, нутро, озарение, опровергалось — чувственная ткань романа возникла на сцене МХТ, пережив долгий путь постепенного, разумного и ясного освоения.

Режиссер поставил перед исполнителями, собственно, единственную задачу: роль должна быть «-психологически охвачена» вполне. И те, кому удалось вникнуть в это задание и обратить его в дело, кто сумел избавиться от множества театральных искушений, тот и стал победителем. Метод создания образа у писателя и у актера был единым. Это путь художественного накопления крупных, мелких, еще более мелких, иногда противоречивых черт внутреннего портрета персонажа. Оживить лицо, созданное Достоевским, означало следовать самой сути мхатовского метода: из множества найденных деталей, штрихов, наблюдений собственного опыта и литературных характеристик актер отбирал решающие.

Острая характерность, созданная механическим преувеличением какой-либо одной черты, чужда Художественному театру, — богатство оттенков, отличающих действующее лицо, в процессе работы над ролью постепенно группировалось вокруг двух-трех основных черт, наиболее выразительно и верно открывающих характер. И яркие краски приходили из глубины внутренней жизни роли. Эстетика МХТ отрицает деление исполнения на характерное и нехарактерное. Станиславский говорит очень определенно: «Нехарактерных ролей не существует»[[113]](#footnote-114). Достоевский при всей авторской симпатии к герою создает замкнутый мир индивидуальности, где положительные и отрицательные {189} качества существуют только в динамике, их противоположение постоянно меняется, — в том, как это происходит, и выражается характер, проступает неповторимость лица. В этом смысле самобытность Мити, Алеши или Ивана никак не менее определенна, чем характерность таких откровенных, законченных подлецов, как Федор Павлович или Смердяков. Победа исполнительского метода заключалась в том, что на сцене были созданы характерные фигуры, чья внутренняя жизнь сплетена из сложных, тонких мотивов. И что замечательно — это относилось ко всем лицам спектакля. Роль Смердякова, где, казалось, достаточно локальных красок, была исполнена в приемах психологического портрета, а роль Мити, например, при всем своем психологизме решалась, по существу, как острохарактерная.

Достоевский очень тверд и недвусмыслен в своих симпатиях и антипатиях: при всей запутанности счетов его героев с миром впечатление, что невозможно провести черту между добром и злом, — ложно. Душевная борьба, которой охвачены герои Достоевского, борьба тьмы и света, веры и безверия могли увести исполнителя на пагубный путь моральной «объективности». Тайны психологии, куда заглянул театр, противоречия, вскрытые в личности героев, ставили исполнителей порой в тупик: кого же, собственно, они играют — дьяволов или ангелов, — мол, в каждом «сидит» то и другое. Но театр не уравнял добро со злом, подлеца с честным человеком, достоинство с безобразием. Ясность и откровенность пристрастий, вообще свойственная русскому искусству и литературе, в работе над Достоевским помогла театру вскрыть и выразить нравственный пафос писателя, для которого чрезвычайно важно, заглянув в пропасть человеческого падения, указать на вершины духовного прозрения. Через хаос, трагические сомнения, исступленное самопознание — к свету, к добру, к истине. Так театр понял Достоевского и глубокий истинный оптимизм «Братьев Карамазовых» видел в том, что {190} движение в романе запутанно и сложно, но идет от минуса к плюсу, от отрицания к утверждению, от безверия к вере.

«Братьев Карамазовых» Художественного театра многие пережили как открытие для себя Достоевского. Теперь уже трудно было назвать его музу больной, мрачной, а писателя — пессимистом. Художественный театр оставил эти эпитеты за драматургией Леонида Андреева. Достоевский на их сцене утверждал себя как писатель, страстно призывающий к любви и добру, свято верящий в духовное возрождение человечества.

«Братья Карамазовы» — создание зрелых мастеров, где опыт умно и бескорыстно послужил чувству. Здесь все продумано и глубоко прожито. Критики писали о высокохудожественных очистительных муках, которые дарит зрителям спектакль. Но более всего говорили о необыкновенной силе, с какой раскрылись в нем индивидуальности артистов. Называли прежде всего Москвина — капитана Снегирева, Качалова — Ивана, Леонидова — Митю, Готовцева — Алешу, Воронова — Смердякова, Лужского — Федора Карамазова. Из женщин безоговорочно и единодушно принимали Кореневу в роли «бесенка» Lise Хохлаковой.

Братьев Карамазовых роднило между собой какое-то особое сходство, отнюдь не внешнее, их всех томила духовная жажда, но каждый ощущал ее по-разному. Митя — Леонидов — исступленно, яростно, по-детски откровенно, не различая границ между дозволенным и недозволенным; Иван — Качалов — без меры, до горячки истязая свой ум сомнениями, — за умение актера передать «музыку души» своего героя газеты называли Качалова поэтом сцены; Алеша — Готовцев (этот образ более всех «уменьшился» при инсценировании) присутствовал в спектакле как свет сострадания, он воплощал здоровое, созидающее начало, и забота его сердца — безотказная, постоянная готовность поддержать братьев на их крестном пути. Всех захватил «нерв» (выражение Немировича-Данченко) сценического {191} повествования, критики писали о трагедийном пафосе страдания, об особенном, сдержанном темпераменте, о необычайно жизненном наполнении образа, отмечали выдержанность стиля спектакля, гармонию и соразмерность его частей, художественное изящество формы. Но может быть, более всего современников поразило исполнение И. М. Москвиным роли отставного штабс-капитана Снегирева, по прозвищу «Мочалка». За острохарактерным рисунком облика Снегирева скрывалось глубокое и искреннее актерское переживание. Шутовство, мрачный розыгрыш, ложные признания, озлобленность, а в конце концов, поверх всего, поверх этого впечатления, Москвин открывал зрителю ужасающую картину человеческого унижения — мужчина бессилен защитить себя, своих детей, своих близких от нищеты, болезней, оскорбления. Образ, созданный Москвиным, был подобен воплю ужаса перед глухой стеной бесправия, и страдания Мити, Ивана, Катерины Ивановны, Грушеньки отступали перед этими безусловными, насущными, физически ощутимыми мучениями плоти и духа. Снегирев в исполнении Москвина стал главным героем первого вечера.

Л. Коренева играла юную, болезненную Lise Хохлакову. Ее героиня ненадолго появлялась в спектакле, но, может быть, именно в этих двух сценах, где зритель следил за прихотливым, капризным поведением девочки-подростка в белом кисейном платьице, тема женской *любви*, женской судьбы нашла наиболее сильное и законченное воплощение. Во всяком слове этого таинственного «бесенка» мерцал отблеск тончайших недетских переживаний.

Драматургическим центром спектакля, картиной, уравновешивающей некоторую фрагментарность и краткость отобранных эпизодов романа, стала полуторачасовая сцена «Мокрое». Она шла во второй части, на второй вечер. Здесь, в Мокром, где, как писали рецензенты, крестьянские девки пели «настоящие русские песни в настоящей народной манере», кутил, истово надеясь на чудо, Дмитрий Карамазов. {192} Роль Мити в репертуаре Леонидова — лучшее его создание. Артист стихийных увлечений, иногда не способный соразмерять свои усилия, в роли Мити был поистине безупречен. Каждый выход по-новому проявлял характер героя. И необузданность его страстей не затемняла сложной и яркой гаммы его внутренней жизни. У Мити — Леонидова сокрушающий бунтарский темперамент вполне уживался с наивной открытостью сердца, в его характере прихотливо сочетались готовность жертвовать собой и способность к насилию. Митя буянил, пил, переходил к неудержимым вспышкам озлобления, но себя он щадил еще менее, чем других. В его жажде ответной любви, в его жадности к наслаждениям осуществляло себя не «карамазовское сладострастие», а естественная тяга человека к счастью. Леонидов выходил на сцену четкой походкой, склонив упрямый лоб, а за этим полузабытым офицерством — трагическая растерянность перед хаосом, который открылся ему в нем самом и в мире.

Федор Павлович Карамазов в исполнении В. Лужского был совсем другой породы, чем его сыновья. Мерзость его души не освещали даже сомнения — он изжил в себе человека. Федор Павлович был как бы вынесен за пределы добра и зла. В спектакле он стал лицом, в сущности, сатирическим. В этого человека не нужно было вглядываться, он ясен с первого своего появления. Роль старика Карамазова оказалась чрезвычайно трудна для актера именно в силу своей окончательности; «проникновение» в душу непристойного, агрессивного и элементарного Федора Павловича не было чревато никакими открытиями. И Лужский (кстати заметить, ему как сорежиссеру принадлежат многие постановочные удачи спектакля, в частности картина «Мокрое») не сразу нашел верное самочувствие в этой роли, его поначалу соблазняли театральные внешне оригинальные решения. Но, в конце концов, Лужский нашел путь к сценическому преувеличению, не нарушая естественного течения жизни образа. Его Федор Павлович не ужасал {193} зрителя масштабами своего падения: это было полное ничтожество, замечательное лишь непотребством; он даже не сатир, а «старый козел».

## 10

«Вопрос о репертуаре театра никогда на моей памяти… не был решенным вопросом. Всегда возбуждал споры и битвы».

*Немирович-Данченко*

Работа над «Братьями Карамазовыми» многое закрепила из того, что было ранее найдено театром. И еще — она принесла создателям спектакля артистическое наслаждение — играли трагедию, а чувствовали радость, роль не утомляла, не изматывала, не иссушала; казалось, нет предела актерскому могуществу. Опасения, что Достоевского театру не осилить, больше не существовало. Было задумано сыграть «Униженных и оскорбленных», «Белые ночи», «Дядюшкин сон», «Село Степанчиково», «Преступление и наказание», «Бесы».

Роман «Бесы» не был, по мнению Немировича-Данченко, самым совершенным созданием писателя, однако режиссер видел в нем богатые возможности для театра психологического реализма. Достоевский написал свой роман на материале известного «нечаевского дела», и в основе его фабулы лежит история убийства членами тайной организации своего товарища. Роман был написан давно, прошло уже сорок лет, и Немирович полагал, что политическая злободневность произведения осталась в прошлом. Он мечтал извлечь из этого публицистического романа лишь благодатный материал для выражения общечеловеческих страстей на сцене и в переделке романа никак не касался политической полемики, в свое время волновавшей писателя, надеясь, что все будет зависеть от того, «… что и как инсценируется из Достоевского».

Театр называет свою постановку по роману «Бесы» «Николай Ставрогин». Загадочная, зловещая фигура Ставрогина {194} и сделалась центром театрального произведения. Многое, надо сказать, в спектакле удалось. Как и в «Братьях Карамазовых», вновь предстало мастерство исполнителей. В частности, о роли тайной жены Ставрогина Лебядкиной, которую играла М. П. Лилина, критики отзывались как о шедевре русского театра. «Как трогательно сочетала она детские наивные черты безумной девушки с просветленным ясновидением юродивой… А вот фигура Ставрогина не удалась. Здесь обнаружилось уязвимое место всего идейного и художественного построения спектакля. Именно герой, несмотря на артистичность и обаяние В. И. Качалова, разочаровал публику. Театр не пояснил, не приблизил его, не сделал его более привлекательным и достойным внимания…» Ставрогин, изъятый из общественной борьбы и отчужденный от роли, назначенной ему Достоевским, превратился в фигуру несколько условную, его переживания не находили отклика, его душевные муки казались надуманными… Но так или иначе, «Николай Ставрогин» был поставлен мастерской рукой и сыгран артистами с большим искусством. Станиславский, например, остался доволен: «Спектакль вышел важным, значительным, не для большой публики, а скорее для знатоков. Играют хорошо… Спектакль не имел шумного успеха, но слушали хорошо, рецензии хорошие»[[114]](#footnote-115).

Однако время внесло свои коррективы в историю этой постановки. Оказалось, что части общества совсем не безразличен сам факт театрализации «Бесов». А. М. Горький в газете «Русское слово» опубликовал свое открытое письмо-протест «О карамазовщине», где решительно выступил против проповедей «болезненных идей» Достоевского и подчеркивал особенную несвоевременность спектакля «Николай Ставрогин». Спектакль еще не вышел, но Горький его и не оценивал, он считал, что в период революционного спада, когда общественная жизнь нуждается в оздоровлении, {195} преступно сеять семена упаднических настроений, что не ко времени показывать революционеров такими, какими они выведены Достоевским. Этот протест Горького во имя «социальной педагогики» широко был подхвачен печатью, газета «За правду» публиковала письма рабочих и интеллигенции, в которых признавалась справедливой и правомерной сугубо политическая мерка театрального события.

Как ни дорожил МХТ мнением Горького, он посчитал себя вправе не согласиться с мнением писателя, убежденный, что своим искусством он отвечает «на высшие запросы духа» (Немирович-Данченко). Критика Горького, конечно, не могла оставить равнодушным театр, который по праву имел славу самого передового и демократического, и художественный успех спектакля не мог смягчить горечи политического обвинения, выдвинутого тем, кого театр считал своим союзником.

В своем ответе Горькому коллектив МХТ писал: «Нам тяжело было узнать, что М. Горький в образах Достоевского не видит ничего, кроме садизма, истерии и эпилепсии, что весь интерес “Братьев Карамазовых” в Ваших глазах исчерпывается Федором Павловичем, а “Бесы” — для Вас не что иное, как пасквиль временно-политического характера, и что… глубочайшему художнику Достоевскому Вы предъявляете обвинение в растлении общества…»[[115]](#footnote-116)

Полемика отодвинула на дальний план те достижения в разработке «психологической драмы», которыми были отмечены спектакли по романам Достоевского. А между тем этот писатель для Художественного театра стал высшей школой познания основ актерского мастерства — простоты, искренности, анализа. До работы над «Братьями Карамазовыми» в театре еще сомневались, будет ли интересно публике наблюдать артиста почти без грима, в будничном костюме, посреди пустой сцены, в серых сукнах, будет ли слушаться текст автора, никак не приспособленный для театрального {196} действия. Опыт театрализации прозы Достоевского укрепил художественные идеи МХТ и доказал не только зрителям, но и актерам, что «настоящее переживание» могущественно, что оно-то и составляет главный предмет искусства современного театра.

Все, что к тому времени накопилось в недрах «творческой лаборатории» Художественного театра, к чему склонялись вкусы, привычки и пристрастия его актеров, что было выдвинуто как принципиальное кредо этого театрального направления, — в работе над Достоевским блестяще выдержало свой экзамен на практическое осуществление…

# Глава восьмая. Новое время

## 1

«… Русская культура сердца и духа должна усиленно влиять на душу народа».

*Станиславский*

Первая мировая война принесла России страшные человеческие потери, огромные материальные разрушения. Бедственное положение страны, ее политический и экономический крах отозвались в жизни общества всплеском национального самосознания. Художественный театр, как и многие соотечественники, настроен патриотически, он ощущает себя частью родины, разделяет с ней ее участь, видит свой первый долг в том, чтобы дать отдых тем, кто вернулся с фронта или завтра уйдет на фронт, кто потерял близких, тем, кто нес на своих плечах тяжкое бремя. Театр пользуется каждым случаем, чтобы показать свои спектакли широкой народной аудитории. Внутри театра рождается понятие «летучий спектакль», планируются выезды на сцены народных и фабричных театров Москвы. МХТ постоянно дает представления в пользу раненых, в пользу беженцев, в пользу жертв войны. Сезон 1915/16 года открывают на месяц раньше обычного срока — того требуют, {197} по словам Станиславского, обстановка и настроение в стране, и начинают его самым красивым, самым «мирным» спектаклем — «Месяц в деревне». Газеты той поры свидетельствуют, что именно в этом серьезном театре публика находит то, чего так недостает в жизни: радость, наслаждение искусством, возможность забыться. Все спектакли МХТ идут с аншлагом.

Десять лет спустя, оценивая общее направление и состояние послевоенного европейского театра, К. С. Станиславский говорит, что усталость зрителя постепенно сформировала сугубо развлекательное искусство. Разруха, перенесенные страдания, девальвация нравственных идеалов почти уничтожили потребность в тонком психологическом искусстве, людям захотелось проводить свободное время спокойно, приятно, бездумно. К 1924 году, по мнению Станиславского, один Художественный сохранил традиции психологического театра, он их отстоял, сумев остаться привлекательным.

В дни войны МХТ пошел навстречу тогда еще новому, но такому естественному и понятному, а в сущности, пагубному стремлению зрительного зала видеть в театре место развлечения, отдохновения. Драма Сургучева «Осенние скрипки» в истории МХТ осталась примером его репертуарной ошибки, считается, что театр, поставив пьесу, вкусил прелесть обывательской драматургии. Но во МХТ никогда не обольщались достоинствами «Осенних скрипок». Это была уступка настроению публики, которая жаждала хотя бы на сцене увидеть самую «обыкновенную, человеческую жизнь» мирного времени. Всякий спектакль, шедший тогда на сцене Художественного театра, имел своей целью доставить удовольствие, отвлечь и, конечно, поддержать. «Побудешь у вас, и точно затмение с души сходит. В теперешнем хаосе не мудрено запутаться… и только у вас находишь себя опять… И опять уходишь добрым и сильным»[[116]](#footnote-117), — {198} говорится в письме зрительницы к Станиславскому.

Шли месяцы, в жизни страны проступали иные черты. Новые веяния стали исподволь менять настроение общества — пробуждались надежды на скорые политические перемены, которые ожидают Россию. В одной из своих статей 1915 года Леонид Андреев упрекает театр за его позицию утешителя.

МХТ принимает к постановке еще одну современную пьесу — «Будет радость» Д. Мережковского. Этот выбор не встретил единодушной поддержки в коллективе, но Немирович-Данченко считает, что сегодняшнему зрителю будет небезынтересно произведение, где автор сталкивает в острой полемике противоречия современной жизни. При всех недостатках пьеса известного тогда писателя Мережковского принадлежала к разряду солидной литературы, и казалось, что ее постановка возвращает театр к драматургии «жгучих» проблем. В своей мрачноватой драме, написанной как бы в споре с Достоевским, Д. Мережковский пытался примирить интеллигентский радикализм с неохристианством. Герои говорили цитатами, много дискутировали, каждый декларировал свою веру, но в конечном счете все так и оставалось невыясненным, неопределенным. Критика острила, что автор-де без конца резонерствует, «радости» зрителю никакой не приносит, а усилия спихнуть Достоевского с пьедестала — смехотворны. Публика также осталась равнодушна к умозрительным построениям пьесы.

В апреле 1916 года Художественный театр возобновляет пьесу М. Горького «На дне». Премьера проходит в присутствии автора и имеет чуть ли ни еще больший успех, чем спектакль 1902 года.

Вопрос, что ставить, что играть, чем питать свое искусство, теперь неотступно волнует руководителей МХТ. И Станиславский и Немирович-Данченко составляют списки пьес, они хотят укрепить направление театра, хотят помочь ему выразить перспективу времени. Станиславский {199} высказывает мысль о необходимости повернуть к драматургии монументальных форм, он называет имена Еврипида, Эсхила, Софокла, Аристофана, драматические поэмы Байрона, справедливо надеясь, что репертуар подобного рода, исполненный в принципах Художественного театра, окажется обязательно созвучным эпохе. Немирович-Данченко мечтает, чтобы на сцене МХТ получили сценическую жизнь проза Льва Толстого, Диккенса, Гоголя, Достоевского — все лучшее, что создано мировой литературой.

Чувство репертуарного неблагополучия усугублялось еще и тем, что театр постепенно и все более попадал в зависимость от «первого абонемента», материальные обязательства осложнялись моральной зависимостью. Не надо думать, что публика «первого абонемента» не желала, к примеру, видеть «Войну и мир» или «Анну Каренину», а требовала пьес, подобных сургучевской. Влияние «первого абонемента» было более сложным, оно проникало в самые существенные центры жизнедеятельности МХТ. Безвыходность положения заключалась в том, что образ мыслей художественников, их человеческий, нравственный пафос оставляли, по существу, безучастными тех, кто «заказывал музыку». Тонкое, изящное, деликатное искусство восхищало буржуазную публику, но она оставалась глуха к идейной проповеди театра. Станиславский, еще в довоенную пору, видел в материальной зависимости от состоятельной публики измену первоначальному направлению МХТ: «Надо предпринимать решительный шаг. Надо из Художественного превращаться в Общедоступный. Это больно, так как в таком театре не удержишь художества. С другой же стороны, когда подумаешь, кому мы посвящаем свои жизни — московским богачам. Да разве можно их просветить? Конечно, они променяют нас на первого Незлобина. Вспомнишь о Толстом, о серой жизни бедной интеллигенции, которой некуда деваться…»[[117]](#footnote-118). Станиславский написал эти горькие строки в письме к Немировичу-Данченко в ноябре {200} 1910 года. За прошедшие пять‑шесть лет положение только усугубилось. Не однажды МХТ возвращается к мысли о государственной дотации, но всякий раз перспектива вмешательства государственных чиновников, которые в этом случае стали бы хозяевами положения, останавливала. Горький опыт императорских драматических театров, Малого и Александринского, был слишком хорошо известен.

Взыскательность театра к внешней, материальной стороне спектакля стоила больших средств. Зрительный облик постановки заключал в себя результат усилий очень большого числа людей, их было во много раз больше, чем артистов, — художники, декораторы, бутафоры, осветители и те, кто шил костюмы, кто одевал артистов, кто их гримировал, причесывал. Труд этого коллектива, по принципиальному убеждению Станиславского и Немировича-Данченко, содержал в себе огромный этический заряд, он влиял на сердце и ум зрителя не меньше, чем труд артистов и режиссеров. Эстетика в Художественном театре служила воспитательным целям. «Одно из главных человеческих чувств, отличающее его от зверя и приближающее его к небу, — эстетическое чувство»[[118]](#footnote-119). К. С. Станиславский верил в могучую силу красоты и следовал этому убеждению всегда. В театре нередко задумывались, как удешевить постановки, и все-таки никогда фантазия постановщиков и оформителей не ставилась в зависимость от материальных соображений.

При таком широком ведении дела, естественно, число людей, занимающихся вещественной стороной спектакля, прибавлялось. Появились целые цехи, делающие мебель, разрастались костюмерные мастерские, повышались затраты на техническую оснащенность сцены. За счет школы, существовавшей при театре с 1901 по 1913 год, росла труппа МХТ. У театра появились студии: Первая — в 1913‑м. Вторая — в 1916 году. Вся эта огромная организация, в которую со временем превратился Художественный театр, {201} требовала очень много денег. Круг замыкался: чем выше становился художественный уровень театральной постановки (сюда входила и длительность репетиционного периода: «Чайка» взяла 26 репетиций, а «Село Степанчиково» — уже более ста), тем больше она стоила. И через пятнадцать лет своего существования МХТ был дальше от своего идеала — общедоступности, чем в первый год. Публики богатой приходило на его спектакли все больше, а бедной — все меньше.

Когда Немирович-Данченко решил, что спектакль «Братья Карамазовы» пойдет два вечера, он с горечью признавал, что придется вдвое увеличить и цены на билеты. Первые места партера на «Братьев Карамазовых» стоили 10 рублей (треть месячного заработка сельского учителя), вторые места — 6, ложа стоила 50 рублей. Дешевых мест оставалось немного. Из‑за высоких цен на билеты театр не мог рассчитывать на публику, ради которой спектакль поставлен. И, может быть, поэтому «дорогие» «Братья Карамазовы» шли довольно редко.

## 2

Декабрь 1915 г.

МХТ начинает работу по подготовке концертных программ «в пользу жертв войны, чтобы хоть как-нибудь откликнуться на события».

Стремление к общедоступности так и оставалось незавершенным. Умный, деятельный, идейный директор Художественного театра, Немирович-Данченко неутомимо находит более или менее удовлетворительное разрешение создавшейся и ставшей постоянной ситуации — и в плане организационном и в плане художественном. Самым важным было, по убеждению Немировича-Данченко, не оказаться «“на запятках” истории и не свернуть с дороги свободного и художественного театра»[[119]](#footnote-120). Строя репертуар, он прежде всего {202} ищет «боевых нот», ему всегда важен адрес постановки, ее, так сказать, идеальная аудитория. Такие понятия, как «буржуазный образ жизни», «буржуазные стремления», для Художественного театра имеют более нравственный, чем политический, смысл. Грех буржуазности — это грех душевной глухоты, мелких интересов, безучастия, снобизма, самодовольства, наконец, безыдейности… И цель искусства — беспокоить, мучить, упрекать, требовать ответа, указывать выход. Вот, собственно, источник энергии, которая постоянно питает театр.

В архивах Художественного театра бережно хранятся свидетельства признательности зрителей, письма студентов, учителей, политических ссыльных, рабочих. В них приносят благодарность за искусство, обращаются с просьбами дать возможность увидеть новый спектакль, объясняют свое понимание путей и целей театра. Не всегда доверяя критике, театр чутко прислушивался к замечаниям своего зрителя, стараясь вникнуть в смысл каждого признания, угадать в откровенных простодушных похвалах драгоценное подтверждение правильности и полезности своей работы. В этом не только дань уважения. Зритель Художественного театра — его соавтор. Прославленные роли-образы, такие, как Штокман, Бранд, Войницкий, получили свое завершение, поддержанные восприятием публики, это она придала им черты острой современности.

## 3

12 октября 1917 г.

«Театр в первый раз выступает в Москве в другом, не своем помещении, играет перед демократической публикой в Театре Совета рабочих депутатов».

*Запись в Дневнике дежурств МХТ*

Добиваясь искусства тонкого, изящного, поэтического, даже изысканного, художественники, конечно, рассчитывали, что публика сумеет оценить и понять их искания. Но они стремились, чтобы круг их аудитории становился все шире, {203} а потому никогда не обращали свою работу лишь к посвященным. Актеру дорого признание и зрителя совсем простого, эстетически неразвитого, — пусть не во всем такой зритель разберется, но если он доверится живому и правдивому чувству исполнителя, пойдет за ним — задача театра выполнена.

В летописи «Жизнь и творчество К. С. Станиславского» рассказан случай, как будто незначительный, но в нем красноречиво и трогательно высказало себя глубокое и непритворное доверие театра к простому зрителю. Однажды, это было за несколько месяцев до Октябрьской революции, группа актеров выступала в чайной перед собранием московских извозчиков. Сыграли несколько сцен, и в частности Станиславский прочитал монолог Фамусова. На аудиторию (а среди слушателей едва ли кто вообще когда слышал о комедии Грибоедова) монолог Фамусова не произвел большого впечатления. Равнодушие зрителей глубоко огорчило Станиславского — он был уверен, что его актерский неуспех это следствие недостаточной правдивости и простоты исполнения.

После Октябрьской революции, когда в Художественный хлынул новый зритель и многие попадали в театр впервые, нередко случалось, что в зрительном зале люди сидели не снимая шапок, с «закусочкой» (замечание Станиславского), громко разговаривали. И тогда Станиславский выходил на авансцену и терпеливо объяснял собравшимся, что для артиста важна тишина, что театр это храм и что все они, зрители и актеры, заняты одним чрезвычайно важным делом. Говорил это Станиславский без раздражения, убежденный, что театр и зритель, в конце концов, поймут друг друга.

Так вскоре и произошло. Работая теперь ради этого зрителя, театр перед ним не заискивал и с ним не заигрывал. И может быть, первым в послереволюционной России отстоял право на серьезные отношения с новой аудиторией.

{204} То, что Художественный театр в первые годы после Октября фигурировал иногда в печати и в речах как «прислужник буржуазии», посвятивший свой труд «разряженной буржуазии и чванным гвардейским офицерам»[[120]](#footnote-121), — было глубоко несправедливым.

Характерно, что скоро, уже к середине 1918 года, Художественный театр вновь делает полные сборы. Зрители смотрят «Три сестры», «На всякого мудреца довольно простоты», «Село Степанчиково», «Горе от ума», «На дне» — театр остается на своем посту, он продолжает осуществлять культурную миссию. И надо сказать, эти спектакли по своему духу не принадлежали воспоминаниям, их мир не культивировался как заповедный. Все, что играл теперь МХТ, подверглось достаточно сильному изменению. Грядущее стало настоящим, революция совершилась, и естественно, что в старых спектаклях МХТ обозначились акценты, созвучные новому времени. Художественники сейчас чутко прислушивались к голосу тех чувств, которые в них самих вызвали наступившие перемены. Театр хотел многое понять, чтобы быть понятым, он мечтал стать вновь современным, говорить со зрителем на сегодняшнем языке.

Жизнь поменялась в корне. Изменился взгляд на искусство, изменился зрительный зал, изменилось отношение к театру. Стал иным и сам театр. Отныне он выполнял иную роль.

Время призывало к совершенно другому искусству — агитационному. «Долой буржуазное искусство — даешь искусство пролетарское» — таков был лозунг эпохи. Театр вышел на улицы, на площади, инсценировались политические новости, ставились театрализованные доклады, диспуты, суды, своего рода мистерии и повсеместно звучал призыв порвать с формами театра прошлого. Организованный {205} еще до Октября, Пролеткульт диктовал от имени пролетариата, от имени победившего класса свои представления о том, каким должно быть новое искусство. Неучастие в театральной жизни по образу и подобию зрелищ Пролеткульта считалось чуть ли не саботажем. Переживания дяди Вани, трех сестер или проблемы, мучившие героев Ибсена, теперь рассматривались как никому не нужное «интеллигентство», «психологизм» и тому подобное. Под сомнение попало творчество Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Льва Толстого. И хотя в 1918 г. было принято решение о сохранении художественных ценностей и памятников старины, за Художественным театром и его репертуаром, стилем и манерой исполнения сторонники Пролеткульта не хотели признавать прав даже музея.

В 1919 году на Первом Всероссийском съезде по внешкольному образованию В. И. Ленин сказал с трибуны: «… сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное».

В. И. Ленин бывает на спектаклях Художественного, он по-прежнему любит этот театр и уважает роль, какую тот сыграл в общественной жизни России. Союзниками МХТ остаются Луначарский, Горький, Семашко и многие другие представители старой революционной гвардии.

На протяжении двадцатилетней деятельности Художественный театр никогда не забывал о своем истинном и единственном назначении — служении народу. Так было в начале его пути, это оставалось неизменным и к моменту Октября. МХТ не одолевали сомнения политического характера, он не разуверился и в своих художественных принципах, но театр хотел занять в Новом Времени место, принадлежащее ему по праву.

В 1921 году состоялась премьера — возобновление «Ревизора». Трагикомический взгляд Гоголя на николаевскую {206} действительность на сцене проявил себя зло и откровенно, театр высказывался во весь голос. Но совсем не все различили идейную современность спектакля, приверженцы левого искусства, выступавшие за полное изменение лица театра, обвинили постановку в эклектичности, в аполитичности, а совершенно исключительное по артистичности и юмору исполнение М. Чеховым роли Хлестакова называли «патологией». И немногие оценили в новом прочтении «Ревизора» усилия театра рассказать образно о кошмарах прошлого. Свободный и художественный язык спектакля был воспринят как невнятный, как нежелание театра участвовать в строительстве так называемого «театрального Октября», идея которого принадлежала Вс. Мейерхольду. В 1920 году, открывая свой театр «РСФСР‑1», он провозгласил лозунг агитационного принципа советского искусства. Социальные разоблачения, которые совершал МХТ в своем новом «Ревизоре» на фоне тогдашних театральных новаций показались робкой и неискренней попыткой приспособить старый костюм к новой моде.

Но Художественный театр продолжал мужественно отстаивать право говорить и о политике на своем языке. Только на этом пути могла продолжаться его деятельность, только в этом качестве он мог служить своему народу.

Завоевания театра конденсируются в творческом опыте исполнителя и формируются в метод. Художественная практика {207} неразрывно связана с общественной жизнью, с общественным сознанием, но узы эти совсем не прямолинейны. Проходит сложная подспудная, иногда длительная работа, прежде чем художественная фантазия обретает свободу. По {208} убеждению Станиславского, нажим, насилие всегда ведут к ремеслу, ремеслу не нужна свобода творчества, но ремеслу и не дано сказать правду о жизни. Не желая ставить на своей сцене литературных поделок, театр оберегал свой художественный метод, что и означало для МХТ сохранить возможность найти и выразить сегодняшнюю правду и сегодняшнюю современность. Нападки на театр за его художественную веру ставили под угрозу не только существование самого театра как административной единицы, но и перечеркивали его достижения в области сценической культуры.

Революция осуществила давнюю мечту МХТ, он стал наконец Общедоступным. Художественники надеялись, что пришел час показать самым широким слоям народа высокие образцы своего искусства. Но пьесы, где участвовали маски: «сознательный рабочий», «несознательный рабочий», саботирующий «спец», «железный коммунист», а современные события отражались прямолинейно и однокрасочно, никак не могли удовлетворить Художественный театр. И не только в силу его традиционной любви к большой литературе — приемы агитпьес вступали в глубочайшее, неразрешимое противоречие с самой природой психологического искусства МХТ. Там, где вместо характера предлагались маска, газетный лозунг, карикатура толкнули бы актера к «формальному» изображению, а значит, разрушили бы, свели к нулю все достижения, все открытия театра. Уступи он настояниям критики, которая считала, что времени может соответствовать только «авангардный по форме театр»[[121]](#footnote-122), и Художественный был бы отброшен с аванпостов современного искусства к домхатовскому, по сути, театру, к штампам, только в новых одеждах.

Спасение МХТ Станиславский считал своим гражданским долгом, справедливо полагая, что этот театр в переходный период, по его словам, «является почти единственным {209} хранилищем традиций подлинного русского театрального искусства»[[122]](#footnote-123). Так случилось, что самый передовой в мире театр в начале двадцатых годов многими признавался наиболее отсталым. В 1927 году, когда уже были поставлены его новые замечательные спектакли, участники одного из «теадиспутов», признавая несовершенство агиттеатра, заявили, что они как зрители не нуждаются и в театре «психологических извивов». Художественная позиция театра приравнивалась к индивидуалистическим «настроениям» труппы.

## 4

Декабрь 1919 г.

«… нужно дать время артистам и старому искусству для того, чтобы переродиться и создать новые формы, чтоб проникнуть глубоко в сущность великих событий и выявить живую душу русского народного искусства».

*Станиславский*

Но художественники твердо были намерены говорить о личности, о процессах, происходящих в душе человека, о том, как общественные изменения влияют на внутренний мир современника. Театр страстно желал служить человеку новой эпохи, не изменив себе.

В первые годы после Октября внутри театра совершалась напряженная работа, она охватывала все стороны его деятельности. Как, например, удешевить и упростить оформление (в то время каждый метр холста был на учете), при этом не утратив своей знаменитой постановочной культуры спектаклей. Надо сказать, что в эти годы МХТ в сезон дает более семисот спектаклей. Эта цифра огромна по нормам дореволюционного МХТ, тем более что в труппе тогда недоставало так называемой качаловской группы (она в это время гастролировала за границей). Руководители театра постоянно напоминают коллективу, что материальные заботы, даже в такое тяжелое время, не должны заслонять {210} и подминать нужды духовные. Немалые усилия, требовались, в частности, от Немировича-Данченко, чтобы поддерживать в театре атмосферу мхатовского внешнего порядка: чистые ковры, свежие портьеры и занавеси, нет грязных и драных кресел, обшарпанных стен, разбитых окон. А чего стоило натопить и осветить театральное здание!

На основной сцене теперь часто шли спектакли молодой Первой студии. Время необыкновенно сблизило МХТ с его студийной молодежью. Опыт, мудрость и терпимость «стариков» объединились с деловой инициативой и энергией молодых.

В августе 1919 года Московский Художественный театр был национализирован государством, «товарищеская» форма самоуправления перестала существовать, управление театром переходило на совершенно другие рельсы. В том же году были организованы, а вернее сказать, возникли как насущная необходимость так называемые «понедельники» МХТ. Понедельник — день, когда театр выходной, и вот это свое свободное от работы время артисты посвящали обсуждению общего положения театра. На «понедельниках» актеры говорили о том, как они представляют себе дальнейшие пути театра, каким видят его репертуар, каковы их общие, важные задачи МХТ. Горячо обсуждался вопрос об участии Художественного театра в общественной перестройке. Если его деятельность опосредована искусством, то каким должно стать это искусство? Как находить и осуществлять контакты с человеком нового сознания, нового труда, помимо сцены? Главная цель этих обсуждений и споров — практическое разрешение трудностей. На этих «понедельниках» частым гостем бывал А. В. Луначарский. Он прочитал артистам несколько докладов об отношении марксизма к искусству, подробно рассказал о политике партии и правительства в области культуры. Немирович-Данченко, выступая на «понедельниках», с жаром говорит, как он хочет видеть среди театральной молодежи «настоящих большевиков», {211} тех «патетических вожаков», которые смогли бы повести за собой коллектив театра. «… Пусть они врываются в жизнь театра, — восклицает Немирович-Данченко, — пусть устраивают свой бунт… пусть будет спор, даже, может быть, идейная драка, борьба… но только не мертвящий покой и самодовольство…»[[123]](#footnote-124)

Позже, в своих воспоминаниях, Немирович-Данченко напишет о том, что это было время, когда из сознания интеллигенции навсегда исчезало прежнее, литературное, «шиллеровское» представление об образе революции и на смену ему являлось новое осознание совершившегося социально-политического события колоссального значения. Для театра наступило время, по выражению Немировича-Данченко, «самых ярких представлений».

Да, МХТ отказывался от авангардистских проб, но это не означало, что художественники, «старики» и молодежь студий, не чувствовали потребности в приподнятом, романтическом искусстве. Жизнь проявляла себя в масштабных формах и требовала от театра соответствия. Чтобы «не оказаться в архиве», как говорил Немирович-Данченко, необходимо было вновь занять единственно верную, с точки зрения МХТ, позицию деятельного художника — он должен верить, что сегодняшний день лучше вчерашнего, а завтрашний будет лучше сегодняшнего.

Внутри МХТ возникает принципиально важный спор о романтическом и реалистическом в искусстве. Собственно, речь идет о том, можно ли в жизненных, правдивых формах выразить размах эпохи или необходимы преувеличенные и преумноженные эпитеты. Кто ближе к обобщениям: тот ли, кто, передавая свое впечатление от красоты восхода солнца, опишет свои восторги, или тот, кто попытается передать приметы красоты, какую он наблюдал? Второй путь более сложный, он требует труда, мастерства и веры в могущество искусства слова. И как это бывает всегда, споры, выяснение различных точек зрения обогатили представление {212} театра о своих возможностях. Немирович-Данченко выступает с призывом смелее, увереннее идти навстречу современным ритмам, напряжению сегодняшних дней. Он знает, что искусство в плену у времени, что оно «никогда не уйдет ни в монастырь, ни в лес к птицам», и утверждает: яркая эпоха — соавтор великих произведений. Немирович-Данченко видит огромные возможности в переосмыслении классического мирового репертуара, и сам он, например, ощущает глубинную родственность древнегреческой трагедии «Медея», ее патетических страстей событиям современной России.

В эти годы К. С. Станиславский работает над драматической поэмой Байрона «Каин». Гениальные идеи произведения кажутся ему созвучными эпохе потрясений, он надеется, что спектакль-мистерия станет понятен и близок новому зрителю, призванному историей решать краеугольные вопросы бытия. «Каин» Станиславского был попыткой в космическом масштабе, в сложной постановочной, философской партитуре выразить силу и глубину социально-нравственного взрыва.

«Каин» на сцене МХТ прошел всего восемь раз и не был поддержан ни публикой, ни прессой, да и сам постановщик сомневался, все ли получилось так, как он задумал. Но усилия театра, в частности труд Станиславского и исполнителя главной роли Л. Леонидова, — свидетельство высочайшего творческого подвига: не замечая лишений, они всецело захвачены решением глобальных конфликтов.

Художественный театр решительно отвергает путь поверхностной романтики, ибо здесь возвышенное так легко оборачивается ложью, а нежелание контролировать себя «натурой» вызывает на сцену «духов» шумного, крикливого балагана. МХТ ищет не прямые, а ассоциативные пути для выражения образа романтического и бурного момента истории. Художественники верят, что их реалистическое искусство, как и произведения писателей-классиков, окажутся созвучны и полезны «мировой революции».

{213} 7 декабря 1919 года Московскому Художественному театру присвоено звание «академического». Однако это почетное имя, которое театр принял с большим удовлетворением, не освободило его от многочисленных претензий, которые предъявляли к нему сторонники «театрального Октября». От Художественного ждали решительных действий, хотели видеть его в корне обновленным, измененным, нетерпеливо ждали, когда же наконец на сцене прославленного театра пойдут пьесы современных авторов. Они не желали считаться с тем, что Художественному театру предназначено иное, особое развитие. Только неоспоримое величие актерского и режиссерского гения Станиславского ставило под сомнение обоснованность нападок на театр. «Левые» деятели искусства распространили нелепый слух, что‑де сам Станиславский — давняя жертва мхатовского «натурализма» или, как тогда выражались, мхатовщины. Обаяние славы Станиславского мешало доказать, как дважды два, бесполезность и даже вредность «аполитичного», «интеллигентского» детища старого мира.

В этой затяжной конфликтной ситуации правительство решительно встало на защиту МХАТа. Проходит немного времени, и МХАТ вполне оправдывает возложенные на него надежды. Когда в 1922 году театр выехал в длительные гастроли в Европу, а затем в Америку, он выступил посланцем новой России, ее своеобразным политическим агитатором. «В Париже известная часть публики, как французской, так и русской, нас бойкотировала только за то, что мы из Советской России и, следовательно, коммунисты… Здесь нас и русские и американцы нередко упрекают за то, что мы своим Театром прославляем теперешнюю Россию…» — писал Станиславский из Америки[[124]](#footnote-125).

В эти годы многие советские театры выезжают за границу, но ни один из них не оставил столь солидного и авторитетного впечатления.

{214} Театр выполнял в те годы важную миссию. «Мы — первые и наиболее красноречивые и убедительные послы из России, которые принесли Америке не сухие пункты торгового договора, а живую русскую душу, к которой Америка почувствовала тяготение»[[125]](#footnote-126), — пишет в начале 1923 года Станиславский в Москву Немировичу-Данченко. Именно после этих знаменитых гастролей Америка стала ставить пьесы Чехова; здесь обостряется интерес к русской литературе, становятся широко известными имена Толстого и Достоевского. Американцы почувствовали глубокую симпатию к России, к ее людям, к ее национальному своеобразию. В Европе, где Художественный театр встречают уже не в первый раз, его спектакли вновь имеют восторженный прием. Только за границей, вдали от Родины, к Станиславскому и его товарищам вновь вполне возвращается сознание своей причастности к современной русской национальной культуре.

Художественный театр завершал свой первый американский сезон, а в Москве в честь его двадцатипятилетия решением Моссовета Камергерский переулок переименовывается в проезд Художественного театра. Торжественно открывается Музей МХАТ. Летом 1924 года театр возвращается на Родину, твердо веря, что его труд нужен, что его искусство необходимо и что его творческая деятельность послужит на благо общего развития театральной культуры.

## 5

«Чем Тренев зажигает режиссера? Правда Вкус. Живые образы. Юмор. Язык… из жизни созданный Большая, сквозная идея. Великолепная выдумка».

*Немирович-Данченко*

За те два года, пока отсутствовала основная труппа театра, здесь, в России, в ее театральной жизни происходит целый ряд событий. В 1923 году на юбилейном вечере Малого театра Луначарский произносит известную речь, в которой {215} выдвигает лозунг «Назад к Островскому». Классика из жалкой приживалки становится более желанной гостьей в репертуаре театров. Зритель постепенно стал остывать к языку агиттеатра, и в период, когда современная драматургия еще только набирала силу, всевозможная интерпретация классических произведений начинает занимать в театральной жизни заметное место. Многих постановщиков классика заинтересовала главным образом с одной точки зрения — как богатый материал для всевозможных сценических переделок, «из старого сделать новое»[[126]](#footnote-127). Из классиков смело кроят что-то вроде литмонтажей или ревю, «монтируя» вместе две, а то и три пьесы, приспосабливая таким образом к современной конъюнктуре старые сюжеты.

С другой стороны, достаточно твердо устанавливается и иной подход к спектаклю по пьесе «из прошлого». Художественный театр с теми, кто ищет разрешения проблемы: как сегодня ставить Гоголя, Островского, Чехова… Обдумывая своевременность возобновления МХАТом «Горя от ума» Грибоедова, Немирович-Данченко отмечает, что прежде всего надо решать центральный вопрос, прозвучит ли комедия сегодня, какие мотивы пьесы жизнь может подхватить, взять на вооружение, а какие оставить равнодушными, как бы мастерски их не развить. Но как ни современно обещает звучать классический репертуар на сцене, Немирович-Данченко понимает, что судьбу театра сейчас, как и во все времена, назначено решать пьесе, созданной сегодня.

В августе 1924 года школьный учитель из Симферополя Константин Тренев присылает в МХАТ свою историческую драму «Пугачевщина». Пьеса понравилась. Немирович-Данченко отвечает автору деловым письмом, и уже в сентябре Л. М. Леонидов читает «Пугачевщину» на труппе.

Тренев интерпретирует пугачевское восстание с точки {216} зрения современного взгляда на прошлое, народ в пьесе выступает в роли творца истории, а вожак Емельян Пугачев изображается автором хоть и с явной симпатией, но фигурой, не умеющей решающего влияния на ход событий. Вот сподвижники Пугачева для автора — люди не только связанные с народом, но и способные сознательно выразить его стремления и чаяния. Герой «Пугачевщины» — народ, в самом широком и непосредственном смысле этого понятия.

Работа над пьесой Тренева длилась ровно год. Поначалу спектакль задумывали на два вечера, но потом, в процессе репетиций, от этого намерения отказались, посчитав, что пьеса произведет более сильное впечатление, если пройдет за один раз.

Готовили спектакль с большим увлечением. Материал требовал от артистов новых приспособлений, более обстоятельных знаний психологии простого народа и более решительного социального, политического анализа главной ситуации. Народную трагедию хотели раскрыть как произведение романтическое, пронизанное революционным пафосом.

«Пугачевщина» отражает действительные события истории, но по жанру она более всего близка эпическому сказанию, былине. Немирович-Данченко как постановщик стремится в своем замысле выразить именно эту былинность произведения, его песенный строй. Драма написана в традиционной для русской литературы манере, ее образный, народный язык напоминает «Власть тьмы» Толстого. Немирович-Данченко, следуя художественному почерку автора, придал большое значение звучанию слова, проникновению в суть его народной красочной структуры. Актеры и постановщик не могли и не хотели миновать бытовую плотность характеров, к поэтическим обобщениям они шли через свое возвышенное отношение к событиям пьесы.

Театр открыто и прямо взглянул в суровое лицо «пугачевщины», его не испугали грозные проявления разрушительной {217} энергии восстания — спектакль признавал справедливость народного гнева. Не желая ничего приукрашивать и приглаживать, создатели спектакля вместе с тем решительно исключили сцены, где автор изображал слишком жестокие моменты стихийной расправы. Каждый акт спектакля предварял выход Певца-сказителя. Это короткое музыкальное вступление давало тон всему сценическому действию, оно происходило смягченное давностью, окутанное дымкой легенды. Трагические события должны были предстать в поэтическом выражении, освобожденные от ужасов огня и меча. Театр добивался, чтобы зритель уходил со спектакля с живым пониманием исторической правоты народного возмездия.

Уже незадолго до премьеры в телеграмме к Треневу Немирович-Данченко сообщает, что работа над его пьесой слишком дорога театру, и «не допускает малодушной торопливости, легкомысленной небрежности»[[127]](#footnote-128). В апреле проходит генеральная, а свой следующий сезон 1925/26 года МХАТ открывает, как и в былые годы, новой премьерой — «Пугачевщиной» (режиссеры В. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский и Л. М. Леонидов). Пугачева играет И. М. Москвин, его жену Устинью — молодая актриса Алла Тарасова, народных вожаков Чику и Барсука — В. Грибунин и Н. Баталов.

Перед премьерой Немирович-Данченко обращается к участникам постановки с кратким словом, где еще раз напоминает о важности и ответственности этого шага театра. Он напоминает, что репертуар театра, а значит, его гражданская позиция никогда не были аполитичными и в этом смысле «Пугачевщина» только продолжает направление, начатое пьесами Чехова, Горького, Ибсена… Художественный театр отдавал на суд общественности свою серьезную работу и с волнением ждал, что скажет новый зритель и критика.

{218} Премьера проходила в нервной, напряженной обстановке. Это был мхатовский спектакль-первенец, поставленный по пьесе современного советского автора, и посвящался он юбилейной дате — в тот год отмечалось сто пятьдесят лет со дня казни Пугачева. Возможно, будь «Пугачевщина» третьей или даже второй премьерой Художественного театра, она встретила бы более доброжелательный и более обнадеживающий прием — самый придирчивый глаз легко мог бы разглядеть и оценить в этой работе театра серьезность усилий постановщиков и исполнителей. Но как первая премьера «Пугачевщина» вызвала у большинства рецензентов разочарование. Постановку рассматривали с особым пристрастием и предъявляли к ней повышенные требования. Заговорили о слишком мрачном взгляде театра и драматурга на историю пугачевского восстания. Правда, некоторые критики признали важность решенной в спектакле темы народных вожаков как народных руководителей и организаторов восстания. Но в мужественной простоте, с какой театр создал легенду о Пугачеве, усмотрели концепцию «дворянского» толка. Пугачев Ивана Москвина предстал человеком, щедро одаренным интуицией, эмоциональным, по-русски хитроватым, но, по существу, простодушным и недалеким. Его Емельян Пугачев не был героем, он лишь один из многих, частица своего народа, но именно поэтому пугачевщина — это и его судьба, производное и его характера. Такую точку зрения автора и театра на фигуру Пугачева критика не приняла совсем.

Немирович-Данченко горячо вступает в полемику с оппонентами спектакля, объясняет, что задача показывать «красивые очаровательные революции» недостойна современного реалистического театра, что играть так, как им советуют, значит показать революцию по старинке.

«Пугачевщина» не осталась в истории театра его этапной работой, но это был спектакль, в котором художественники попытались осмыслить в историческом аспекте социальные сдвиги последних лет, И сделали они это совсем не {219} так плохо, как может показаться, если полистать газеты 26‑го года.

Время тогда еще не склонило своего слуха к искусству психологических оценок событиям политического характера, спектакль вызвал отповедь самых известных тогда рецензентов столичных газет и журналов.

«Нет социального разреза, нет ни Пугачева, ни пугачевщины… Вина театра та, что он взял плохую пьесу… За “Пугачевщину” без Пугачева и без пугачевщины спасибо сказать нельзя… Какой народ, какая “воля”, “правда”? Все эти категории автор разрешает романтически, в плане какого-то христиански-мужиковствующего, пассивного анархизма и либерального сентиментализма…» — говорилось в статье Б. Волина, помещенной в газете «Известия».

«… Укрепил дворянскую версию Пугачева… А Устинья — “хлыстовская богородица”», — так оценивает идейную позицию Тренева и МХАТа критик В. Эрманс.

«Трудно… одолеть весь ярко-волевой, терпкий, напряженно-насыщенный характер пугачевщины — после долгих лет сумеречной лирики, полутонов и комнатных переживаний этого театра… Первая революционная постановка еще не звучит… Но почин… заслуживает приветствия…» — несколько неуверенно поддерживает театр Х. Херсонский в газете «Правда».

«Много в спектакле ряженого, нарочито-театрального, нет в нем движения. Несомненно, большая ошибка поручить роль Пугачева талантливому И. М. Москвину», — делится впечатлением от спектакля Э. Бескин (газета «Красная звезда»).

Все эти отзывы несут на себе печать стиля театральных суждений тех лет, печать «вульгарного социологизма» (Немирович-Данченко), но в этих оценках ощущается живое дыхание той эпохи. Становится понятным, какого мужества, терпения, веры и напряжения сил требовал от Художественного театра момент его второго рождения. Теперь, когда {220} уже все давно позади, когда истории известны его знаменитые премьеры — «Горячее сердце», «Продавцы славы», «Дни Турбиных», «Женитьба Фигаро» и прославленный «Бронепоезд 14‑69», — трудно представить, как тернист был путь этого «ака», академического театра.

Опасаясь, что само существование МХАТа под угрозой, за «Пугачевщину» вступился Н. Семашко. Он горячо защищает в «Известиях» этот спектакль, отстаивает право театра своими средствами решать тему народного восстания, говорит, что Москвин сыграл Пугачева замечательно, а главное — что необходимо оценить все значение факта: лучший театр страны «начал новый путь».

# Глава девятая. Возрождение

## 1

1925 г.

«До тех пор, пока физическая культура тела (актера) является в помощь главным творческим задачам искусства: *передаче в художественной форме жизни человеческого духа*, — я от всей души приветствую новые внешние достижения современного актера. Но с того момента, как физическая культура становится самоцелью в искусстве… с того момента, как она подавляет чувство, переживание, я становлюсь ярым противником новых прекрасных достижений».

*Станиславский*

Художественный театр переживал эпоху перестройки. Он не страшился испытаний, не ощущал себя на положении сомнительного «попутчика» и не приравнивал свои творческие затруднения к политической инертности. Но МХАТ считал себя в долгу перед народом, в ответе перед обновленной Россией и хотел потрудиться — всерьез и с пользой. А для этого театру необходимо было не только познать и понять степень общественных перемен, но — постичь и распознать изменения, которые претерпел внутренний мир {221} человека. Вот та область, где Художественный мог показать свою силу, где пригодилось бы его умение.

Но драматургии, отражающей эти процессы, не было Все, что тогда писали для сцены, по-своему талантливое и звонкое, МХАТу не годилось. В эти годы и позже Станиславский не устает напоминать об особой природе мастерства художественников, он уверен: если актер начнет работать над литературой, где во имя «идеологического разреза» темы правда художественного образа задача второстепенная, пойдут прахом все завоевания театра. Художественный не сможет стать даже самым заурядным театром, потому что актер его школы не владеет приемами сценического ремесла. Перед грубо тенденциозной драматургией МХАТ беспомощен и бессилен, она разрушает его фундамент. Чудо Художественного театра растет на земле правды, вызвать к жизни это чудо без нее невозможно.

Отстаивая право Художественного на свой путь, Станиславский защищает систему мхатовской работы над ролью. Здесь, в методе работы актера, находились опорные пункты позиции МХАТ в споре с «левой» теакритикой, требовавшей от него всяческой расторопности. Станиславский, нередко проявляя мудрую терпимость, доказывал, что театру в делах человечества отведена отнюдь не подсобная роль, что все его, Станиславского, профессиональные и нравственные постулаты имеют основанием эту возвышенную идею. Он убежден, что «культура духа может уцелеть и сыграть огромную первенствующую роль в мировой жизни человечества. Одним из звеньев такой культуры духа является театр, притом театр специфически русский, цель которого не развлекать зрителя постановками, виртуозностью актерских зрелищ, а воздействовать непосредственно на живой дух зрителя, органически созданный живой жизнью человеческого духа»[[128]](#footnote-129). Надо ли добавлять, что намерение {222} развлекать, если на него смотреть глазами Художественного театра, может обнаруживать себя по-разному и вовсе не однопланово.

Художественному сопутствовало во времени рождение многих театральных образований. Но только два театра, каждый из которых, осознав себя как особую сценическую школу, предложил принципиальное соперничество, поставили проблему выбора на путях развития современного искусства. И только имена двух режиссеров произносили рядом с именами Станиславского и Немировича-Данченко — А. Я. Таирова и Вс. Э. Мейерхольда.

Особой популярностью пользовался Мейерхольд — широко признанный новатор и мастер. Он начинал, как известно, актером Художественного театра и, к слову сказать, пройдя свой творческий путь, уже в конце жизни вновь встретился с МХАТом — линия его судьбы замкнулась в круг: после смерти Станиславского он закончил и вывел на сцену его последнюю постановку — «Риголетто» в Музыкальном театре…

В любом споре о театральном искусстве эти два имени — Мейерхольд и Станиславский — всегда ставились друг против друга как антиподы, и те, кто признавал одного, не признавал другого. В современной театральной практике противоположение этих двух художников уже не всегда представляется столь конфликтным: появилась тенденция в какой-то степени примирить, объединить, синтезировать достижения этих школ. В давние годы особо активного противоборства двух театров — Художественного и ГосТИМа (происходило это в 20‑е годы) за Станиславским была признана репутация «натуралиста», а за Мейерхольдом — «формалиста». Первый, считали поклонники второго, показывает жизнь в «натуре», а второй, утверждали сторонники первого, «конструирует» реальность произвольно. При этом надо заметить, что враждующие стороны никогда не отрицали талантливости «чужого» корифея. Не отказывали друг другу в высоких творческих качествах и сами мастера, {223} хотя и не признавали веры другого в искусстве. Станиславский, пожалуй, отстаивал свой выбор с большей последовательностью. Что же касается Мейерхольда, то, не признавая за МХАТом современного художественного авторитета, он не упускал случая сказать, что Станиславский его лучший учитель, но при этом непременно добавлял, что святое право ученика — «бунтовать».

Принципиальные расхождения этих двух направлений были более глубокими, чем порой казалось их сторонникам. Те, кто любил искусство Мейерхольда, не принимали стиль спектакля Художественного театра за его, как им казалось, слишком традиционную, скучно бытовую, аморфную форму. Но новации Мейерхольда — отсутствие занавеса, сложные постановочные конструкции, утрированная пластика, открытый пафос, откровенная публицистичность — сами по себе еще не были тем главным, что развело эти два театра в искусстве. Для Станиславского опасность таилась на том пути, который Мейерхольд-режиссер предлагал актеру. По коренному убеждению художественников, театр черпает свои силы и свое разнообразие в вечно обновляющейся индивидуальности актера. И каким бы могучим ни был дар постановщика, фантазия его не может и не должна подменять собой подлинные переживания актера-творца. «Мейерхольд — вершина школы представления»[[129]](#footnote-130) — так назвал это искусство Станиславский. Спектакли Мейерхольда поражали публику своей динамикой, сценически сложным и энергичным построением, причудливыми трюками и все-таки эти «представления» зрителя развлекали, хотя были умны, талантливы и не потрафляли невзыскательному вкусу. Для Мейерхольда артист — это в буквальном смысле исполнитель постановочного замысла: режиссер диктует образ и предлагает форму его воплощения, это он задает ритм и пластический рисунок. В руках {224} постановщика собраны нити сценического поведения каждого — он владыка и творец, он тот, кем интересуется зритель, ради кого приходят, ему аплодируют, его именем все держится.

А. Я. Таиров получил известность как постановщик и создатель Камерного театра, открытого им в конце 1914 года. С первого же своего спектакля Таиров заявил свою приверженность определенной стилевой системе: он хотел возродить, как ему казалось, утраченную современным театром стихию актерства. Актер — создатель особой реальности, ничего общего с реальностью подлинной не имеющей. Таиров-режиссер определенно отрицает так называемый бытовой театр, но он равнодушен и к театру условному, где всякое сходство с живым чувством утрачено. Этот постановщик любил воплощать на сцене крайние ситуации, полагая, что муза театра красноречивее всего на своих полюсах — в трагедии и в фарсе. В этих жанрах актер, маг сценического преображения, способен рассказать о жизни человека лаконично и выразительно. Таиров — противник всякой подлинности на сцене, и в особенности подлинности актерского переживания. Он считает, что театральные чувства-действия нуждаются в повышенном тоне, в особых усилениях, а потому и жест, и пластика, и мимика создаются актером по глубоко обдуманному расчету — жизнь может проникнуть на сцену только в театральном, «красивом» убранстве. Естественно, что артист таировского толка должен оставаться в стороне от тех страстей, которые изображает. Свободное самовыражение артистического дара находило выход в сфере мастерства формы. Таиров добивался, чтобы актер искал законченный, пластически выразительный внешний рисунок общечеловеческой эмоции. Вполне поддержала теоретические взгляды Таирова-режиссера только одна актриса его театра — Алиса Коонен, силой большого природного таланта. «Камерный театр своей постановкой “Принцессы Брамбиллы” дал первую попытку синтетического спектакля. В “Брамбилле” соединены балет и пантомима, комедия {225} и трагедия, цирк и оперетка»[[130]](#footnote-131), — писал в двадцатых годах критик В. Шершеневич. Посмотрев таировскую «Федру», Луначарский сказал о «красивых потрясениях», которые рождает этот спектакль.

В послереволюционный период и театр Мейерхольда, и театр Таирова стали своего рода укором для Художественного — «механистические концепции» Мейерхольда и «структурный реализм»[[131]](#footnote-132) Таирова при всем своем эстетизме оказались художественными системами более подвижными, более отзывчивыми и даже как будто более восприимчивыми к требованиям политического момента. Когда театры страны повернулись к современному советскому репертуару, где действовали современные люди в современных условиях, театр Таирова, например, легче, чем это можно было предположить, судя по его прежним спектаклям, сумел, не потеряв своего лица, рассказать о новых событиях и новых героях. Камерный театр первым поставил «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского — свой знаменитый спектакль. Художественный же театр с его заповедью «идти от жизни» в течение достаточно долгого времени не мог найти сценической лексики для выражения современной действительности. Секрет чуткого отклика голосу времени театров Мейерхольда и Таирова скрывался не в эстетическом кредо этих коллективов, а в их непосредственной зависимости от художественной личности руководителей — мировоззрение главного режиссера непосредственно влияло на работу всего театра и определяло черты его обновленного облика. Спектакль в этом случае становился завлекательным и горячим высказыванием постановщика.

Тщетно ожидая от МХАТа решительных перемен, нетерпеливая критика ставила под сомнение его творческий метод. И Художественный, отстаивая себя, защищаясь, подвергал {226} сомнению истинность достижений ГосТИМа и Камерного не в смысле талантливости, а в смысле перспективы развития, по выражению Станиславского, самого искусства. Он хотел остаться театром «духовного реализма» и не мог уступить своих позиций только лишь потому, что психология в те годы считалась синонимом «интеллигентщины». Позже Немирович-Данченко скажет, что «без психологических импульсов, без психологических толчков нет театрального искусства»[[132]](#footnote-133).

Возобновление старого репертуара явилось для МХАТа глубоко продуманным действием. Театр и его руководители не могли согласиться с тем, что чеховский репертуар сегодня — это лишь временный компромисс, да и то нежелательный. Станиславский, например, отстаивая право вернуть на афишу «Вишневый сад», говорит, что надо отбросить «сказку» о нереволюционности «Вишневого сада». Можно революционные события показывать прямо, непосредственно, но у театра есть право говорить о революции, о прогрессе и более опосредованно, ассоциативно, языком образов. Если в начале века «Дядя Ваня» вызывал в демократической аудитории действительно революционные чувства, то почему в 1920‑е годы эту пьесу нужно снимать с репертуара МХАТ? Тяжба с Главреперткомом о возобновлении спектакля тянулась довольно долго, и все-таки вместо «Дяди Вани» Главрепертком разрешил включить в репертуар «Вишневый сад».

Мнение, что Чехов ничего не может сказать душе сегодняшнего зрителя, что сюжеты и конфликты его пьес слишком далеки от проблем современности и автор, прогрессивный в свое время, ныне выглядит глубоко отсталым «классиком», не было такой уж редкостью в те годы.

Мужественная «оригинальность» МХАТ состояла в том, что он смотрел на демократическое прошлое России и на {227} ее культуру как на плодоносящую почву, откуда должно произрасти ее сегодняшнее искусство. Резкий разрыв с традициями национальной культуры, на чем так настаивала «левая» критика, уничтожал принцип преемственности и превращал великих русских писателей в буржуазных деятелей аполитичного толка. МХАТ не хотел чувствовать себя пришельцем, который, не дрогнув сердцем, разрушает накопленное веками.

Желание москвичей попасть на спектакли театра вновь стало велико. Народ часами, иногда и ночью, простаивал в очереди у кассы, чтобы купить билеты. А между тем состав публики за эти годы изменился. МХАТ вновь сумел обрести *своего* зрителя, установил с ним живой доверительный контакт, и теперь те, кто полюбил театр, ждали от него суждения о сегодняшней жизни. Он вновь стал желанным помощником и советчиком, который вместе со своим современником думал о том, чем жив человек.

… К сезону 1925/26 года Художественный вновь собрался под своей крышей в прежнем составе.

Как никогда, театр ждал современной пьесы. Актеру, чтобы высказаться, рассказать зрителю о своем понимании жизни, о своей встрече с современностью, нужен образ. Театр жаждал трибуны как творец и общественный деятель. Но такой пьесы не было…

И тогда Станиславский решает ставить «Горячее сердце» Островского, имея по поводу этого произведения важные и новые мысли. Не приспосабливать, а открывать еще не тронутые богатства классики, дать выход еще не осуществленным ее силам, помочь ей выразить свою тему — вот та высокая цель, которой руководствовался Художественный, когда принял в свой текущий репертуар трудную «старую» пьесу.

## **{****228}** 2

«Нельзя к правде подползать снизу, вечно боясь налгать. … Наигрывайте… чтобы тотчас сбавить, оправдать свое действие и схватиться за настоящую правду».

*Станиславский*

В то, что классика потеряла свои «зубы», в Художественном никогда не верили. Проблема состояла в том, чтобы понять, как сегодня раскрыть зрителю произведения великих драматургов прошлого. Попытка поставить «Ревизора» с позиции людей, смело обнажающих язвы царской России, безусловно, удалась театру. Но социально обостренное прочтение комедии Гоголя как бы равнялось той идеальной постановке, которая могла бы пойти в театре старой России без всяких цензурных запретов. Это был своего рода освобожденный «Ревизор», но спектакль был еще замешан на дрожжах старых бунтарских представлений Художественного театра.

Время совершало невидимую, но существенную работу в человеческом сознании; менялись представления, наживался совершенно новый опыт, каждодневное познание действительности приводило к обобщениям. И те, кто в 1925 году начал работу над «Горячим сердцем», имели уже солидный багаж своих личных наблюдений о новой жизни.

Известно, с каким вниманием Художественный театр относился к слову писателя, как заботился о слове. Но следование живой действительности невольно и непроизвольно вносило поправки в авторский замысел. Когда Немирович-Данченко, уже в 1940 году, будет опять ставить «Три сестры» Чехова, при всей своей любви к старому спектаклю, он поставит пьесу заново — так, как ему подскажет современная жизнь.

Спектакль «Горячее сердце» сделал свои первые шаги в стенах Второй студии МХАТа. Там показались ростки «сегодняшнего» Островского, они были замечены зорким глазом {229} Станиславского и бережной его рукой пересажены в плодородную почву Художественного театра. Объединение двух достоинств: способность отважно и горячо обо всем судить и высокое умение претворять жизненный материал в образ — породит особую творческую смелость, которая будет отличать эту постановку. Молодые почувствовали себя защищенными художественным опытом «стариков», а «старики» ощутили себя крепче, опершись на хозяйскую уверенность молодых.

В спектакле «Горячее сердце» было занято много молодежи из так называемого второго поколения МХАТа, постановщиками пьесы стали И. Судаков и М. Тарханов. Общее руководство взял на себя К. С. Станиславский.

В известной степени именно благодаря группе молодых исполнителей в спектакле постепенно стала набирать силу позитивная, жизнеутверждающая тема пьесы Островского. Все положительные персонажи — Параша (К. Еланская), Гаврила (В. Орлов), Силан (Н. Хмелев) — организовались в особую, активно действующую группу. Станиславский потребовал от исполнителей максимального обострения противоборства светлого и темного начал, уверенный, что в их столкновении актер услышит биение пульса живого Островского. Для Станиславского социальное звучание спектакля определила тема человеческого достоинства, первостепенное значение приобрела борьба простых людей за свои права. И может быть, впервые в истории постановок «Горячего сердца» так театрально ярко и сильно проявили себя положительные герои Островского, а вместе с ними вырос и потенциал сопротивления «темному царству».

По распределению ролей естественно выходило так, что купцов играют артисты старшего поколения, а всех «протестующих» — молодые. И молодым, конечно, трудно было почувствовать себя уверенными рядом с Москвиным, Тархановым, Шевченко, Грибуниным, трудно еще и потому, что актеру для положительного образа комедии всегда нелегко найти сочные краски — хорошему человеку в комедии {230} как будто назначено выглядеть бледнее и невыразительнее плохого. Но Станиславский считал, что художественная выразительность придет, если «гражданское негодование» автора найдет крепкую поддержку со стороны Параши и Гаврилы. Энергию этой поддержки он добывал в конфликте между добром и злом, насыщая его живыми ассоциациями. Здесь, утверждал он, скрыта сила, способная уравновесить яркие сатирические краски купеческого мира. Второй момент, призванный помочь усилить сценическую привлекательность положительных фигур, заключался, по терминологии Станиславского, в «чувстве правды». Именно оно должно было привести молодых исполнителей к максимально серьезному пониманию сути каждого события пьесы, а значит, и к художественным преувеличениям. Станиславский добивался, чтобы судьба Гаврилы и Параши выразила народную тему в спектакле театрально заразительно, а по мысли — масштабно. Если перед артистами, игравшими Хлынова, Градобоева, Курослепова, ставили задачу еще озорнее, еще смелее, еще фантастичнее «разоблачать» своих героев, то от исполнителей лагеря угнетенных режиссура добивалась обострения самого чувства правды. Работая с Еланской, Станиславский говорил, что актрисе нужно помнить о названии пьесы — это ведь у Параши горячее сердце, она девушка незаурядная, оттого и судьба у нее необычная. Станиславский не боится называть эту простую девушку «борцом за лучшие идеалы человечества». Высота, на которую была возведена героиня комедии Островского, в результате придала образу Параши значительность, общественную и художественную. Параша — Еланская воспринималась зрителем как главное лицо спектакля, и перипетии ее судьбы, ее любви занимали зрителя ничуть не меньше, чем буффонные сцены купеческого «баловства». Социальная сатира и лирико-драматический рассказ слились в спектакле в единый жанр.

## **{****231}** 3

1925 г.

«Девять десятых работы артиста… в том, чтобы почувствовать роль духовно, зажить ею: когда это сделано, роль почти готова».

*Станиславский*

В те годы часто раздавались настойчивые призывы к сценическому гротеску. Его требовала критика, работники театров, общественные деятели и руководители теаискусством. Считалось, что гротесковая форма способна выразить наиболее верно содержание сегодняшних конфликтов. Чаще всего речь шла о сатирическом преувеличении. Вероятно, эта потребность театра и зрителя в усилении была вызвана резкими контрастами самой жизни. Граница между черным и белым проходила с графической отчетливостью. Гротеск призван был стать своего рода показателем политической грамотности актера и режиссера, считалось, что лишь «гротескное» исполнение способно дать высказаться художнику со всей недвусмысленностью. Нежелание МХАТа подчиняться этой новой театральной тенденции рассматривалось иными как нежелание признать себя активными участниками в общем строительстве. Очевидно еще и поэтому Станиславский особенно внимательно продумывает природу истинного гротеска и приходит к убеждению, что превосходная степень на сцене — это не что иное, как высшее, сгущенное воплощение образа живого человека. К гротеску, по мнению Станиславского, ведет длинный и трудоемкий путь, и пройти его может артист, одаренный зорким глазом, безошибочной наблюдательностью и не склонный пренебрегать логикой во имя причуд своей фантазии. Нельзя обобщать, нельзя рассчитывать на создание гротеска, оторвав свои «фантазии» от земли. «… Настоящий гротеск — это вешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания»[[133]](#footnote-134), — говорит Станиславский, имея в виду как преувеличения {232} отрицательного свойства, так и усиление привлекательных черт.

Новаторская природа Художественного театра на пестром фоне теапродукции, где постоянно пробовали, начинали, открывали и неутомимо переворачивали с ног на голову, как-то стала незаметна, и в сознании большинства за МХАТом укоренилась репутация консерватора, сторонника ушедшей моды. Бесспорным аргументом, подтверждающим такое мнение, казался и сам облик театра: серый занавес, солдатское сукно, обязательная тишина в зрительном зале, отсутствие такого модного в те годы театрализованного диалога между актером и публикой, сценой и залом…

Спектакль «Горячее сердце» решительно опроверг репутацию театра как «спокойного», «академического». Зрители ахнули, увидя мощный, полнозвучный, красочный театр. Это был праздник, он радовал, развлекал, смешил, волновал. А за всем этим вырастали глубокие нравственны и социальные обобщения. Спектакль настолько поразил и изумил, что заговорили об измене МХАТа своей «системе», уверяли, что все сценические трюки проделаны на основе модной тогда техники актера — «биомеханики». А критик Загорский прямо написал в «Нашей газете»: «“Горячее сердце” свидетельство неблагополучия в самой сердцевине Художественного театра, в сценической системе его основоположника и руководителя». Было впечатление, что Станиславский и МХАТ разошлись, что спектакль сделан в пику «старикам» и свидетельствует о «распаде прежних приемов».

Большинство же гротеск на сцене МХАТа отмечали с чувством удовлетворения — наконец-то театр поверил в его силу! Имелось в виду главным образом исполнение таких ролей, как Хлынов (И. Москвин), Курослепов (Вл. Грибунин) и Градобоев (М. Тарханов). Но мало кто понял, что в этом спектакле вновь, и в который уж раз, торжествовал мхатовский метод работы над ролью и что гротеск «Горячего {233} сердца» это результат мхатовских психологических раскопок.

Театральная критика не проявила единодушия в оценке новой работы МХАТа. Часть ее отнеслась к спектаклю весьма сдержанно, но были уже и такие авторы, которые называли спектакль «изумительным», «маяком», освещающим путь подлинного искусства, отдыхом для души после царства сухого конструктивизма…

Этот успех театра знаменателен еще и тем, что Станиславский вместе со всем постановочным коллективом сумел доказать, что общественная тема не нуждается во внешних, по сути, поверхностных подчеркиваниях. Усиливая в спектакле торжество положительных народных героев, Станиславский тем самым обратил робкую надежду Островского на счастье в уверенность, что добро возьмет верх над злом. Благополучный финал комедии утратил свою идилличность. Вера в деятельное, побеждающее добро стала социально-философским «зерном» постановки.

К яркой театральной форме Станиславский пришел вместе с грузом внутренних оправданий. Он опирался на все, что могло обострить актерскую фантазию, а вместе с ней и образ. Когда на одном из прогонов вывели на сцену фантастическую, придуманную художником Н. Крымовым лошадь, Станиславский крикнул Москвину: «Доите ее! Доите!» Артист легко и с радостью подхватил режиссерскую подсказку, превратив нелепость в живое действие своего Хлынова, совершенно одуревшего от денег и скуки.

Следуя чувству правды, Художественный обязательно делал важные открытия. Именно в процессе работы над спектаклем «Горячее сердце» Станиславский впервые формулирует такие понятия «системы», как перспектива роли и перспектива актера, или, иначе говоря, открывает «закон двух перспектив». Вглядываясь в лица своих новых современников, слушая их речь, Станиславский заметил, что, пожалуй, самая характерная черта сегодняшнего человека — мечтательность. Мечтали все: о будущем, о мировой {234} революции, о новой любви, о технике, об учебе, о строительстве, о новых профессиях, о полете на Луну… Это наблюдение подсказало Станиславскому идею, что у каждого персонажа есть своя мечта. Обостряя в спектакле моменты столкновений светлого и темного, человечного и бесчеловечного, он приходит к выводу, что значительность этой борьбы проявит себя тем сильнее, чем живее и глубже исполнители проникнут в тайные и явные мечтания своих героев. Кто, как и о чем мечтает? Ответ на эти вопросы и поможет найти перспективу каждой роли. Нафантазировать мечту персонажа — казалось бы, такой незначительный момент в работе над образом. Но открылось, что иногда очень разумные, практичные люди лелеют самые бредовые планы. Вот здесь-то и кроются сценические гиперболы. К примеру, Матрена: как, по какому принципу отбирать краски для этого острохарактерного образа? Можно сделать Матрену еще тупее, еще злее, наконец, еще толще, можно придумать, что она все время что-то жует, что она неповоротлива и все в таком же роде. Станиславский предложил Фаине Шевченко подумать, каковы мечты ее Матрены. Актриса определила: «Я мечтаю, чтобы мой муж поскорее помер и тогда на свободе буду проводить все дни и ночи с красавцем Наркисом. Я его куплю». Это была «стоющая» мечта, но в ней существовала какая-то прямолинейность. А может быть, Матрена ко всему прочему еще и непостоянна — зачем ей один Наркис на всю жизнь? Наверное, она мечтает менять «наркисов»… Маленькая добавка к жизненной перспективе Матрены сразу усилила все качества этой женщины, очертив их в единый характер, — добиваясь Наркиса, Матрена вовсе не любила его. Ф. В. Шевченко сыграла эту роль очень смешно, очень похоже и очень театрально.

Уплотняя и укрупняя внутреннее содержание, спектакль выливался в форму подлинного гротеска. И в какие бы выси ни залетала фантазия постановщиков и исполнителей, чувство правды не покидало ее.

{235} Классика помогла театру установить с современной действительностью искренний и правдивый контакт. Путь был расчищен, и теперь МХАТ чувствовал свою готовность встретиться с современной драматургией, помочь ей, потому что мог судить о ней уже с позиций знания современной жизни.

Художественный театр из оборонительного положения перешел в позицию, более ему свойственную — созидающую, противопоставив свое понимание «боевого» спектакля широкому убеждению тех лет, что передовое искусство это союз политического лозунга и формальных новшеств.

Генеральную репетицию «Горячего сердца» посмотрел В. Э. Мейерхольд, давний оппонент Художественного театра. На следующий день в своем театре, перед началом просмотра спектакля «Рычи, Китай!», Мейерхольд вышел на сцену и объявил театральной общественности о своем восхищении новой постановкой «чародея Станиславского».

На премьере «Горячего сердца» Станиславского не было, он болел и ждал вестей из театра. Наконец, телефонный звонок и голос чрезвычайно взволнованного Леонидова: «Константин Сергеевич! Жив Художественный театр!»

## 4

«В театре нельзя *играть* чувство, нельзя *играть* действие, нельзя *играть* образ. Это и есть то самое гнусное ремесло…»

*Станиславский*

В конце этого же сезона прошла еще одна премьера театра — «Продавцы славы». Спектакль был поставлен В. В. Лужским совместно с молодым режиссером Н. М. Горчаковым, руководил постановкой Станиславский.

До премьеры в МХАТ эту пьесу французских драматургов П. Нивуа и М. Паньоля играл московский Драматический театр (бывший театр Корша), заметного успеха она не имела, и если бы не спектакль Художественного, «Продавцы {236} славы» остались бы в памяти зрителя как легкий комедийный гротеск, не лишенный литературного блеска, но, в сущности, театральный пустячок.

Ловко используя легенду о гибели на фронте своего сына, мелкий служащий Башле делает карьеру: он превращается в министра и депутата Национального собрания. Хотя факт смерти Анри оказывается ложным и он возвращается домой, остановить однажды пущенную машину наживы невозможно. Для всех Анри остается мертвым, он павший герой. Под чужим именем сын поступает секретарем к своему отцу…

Не отнимая у пьесы ее истинно французской легкости, изящества, сценичности, постановщики взглянули на правду ее событий и взаимоотношений героев более внимательно, пристально и пристрастно. На одной из первых репетиций Станиславский заявил, что театр должен эту забавную комедию сделать «злее и острей», что нужно резче выявить ее политическую тему. Он предложил, например, заменить слово социалист на коммунист, это, по его мнению, должно придать борьбе внутри пьесы большую серьезность и непримиримость. Идейным стержнем спектакля, вокруг которого сходились все его линии, становилась сатира на буржуазные нравы. Эти принципиальные уточнения были призваны толкнуть фантазию артистов на путь смелого и решительного поиска характерных черт героев пьесы. За семейными коллизиями должна ощутимо присутствовать социальная ситуация.

Надо помнить, что в эти годы на сцене многих театров политическая оценка персонажа осуществлялась сознательно прямолинейно — копаться в психологии буржуя или белогвардейца не полагалось. Всякая попытка прийти к изобличению путями более сложными, с большим обоснованием считалась ошибкой. Постановщики пьесы в Художественном театре дорожили политической заостренностью пьесы, и в этом смысле цель их работы — безусловное и определенное обвинение буржуазного мира. Но по их замыслу, {237} разоблачения, которые произойдут на сцене театра, будут проделаны доказательно и психологически жизненно.

Явление буржуазности Художественный театр знал прекрасно. Это был старинный враг, и его личину художественники угадывали в любых преображениях. И теперь постановка «Продавцов славы» привлекала театр возможностью тонких, безошибочных и беспощадных обличений.

Станиславский определил жанр «Продавцов славы» как сатирическую комедию-мелодраму и призывал режиссеров и исполнителей не бояться ни мелодрамы, ни сатиры. Но он ставил одно важное условие: ощущение сатиры должно родиться у зрителя, а не у актера. Режиссер и художник — вот кто не должен ни на минуту забывать о сатирической природе происходящего, в их власти расставить акценты, сгруппировать лица, подчеркнуть или стушевать характеристики. Актер же проделывает путь к сценическому гротеску без предвзятого ощущения комедийности своей роли. Пусть он ищет смелые, необычные и неожиданные приспособления, пусть он сгущает краски, усиливает внутренние мотивы, но в основании его сценического образа должно лежать живое человеческое чувство. Вот его-то и надлежит выращивать до крайностей настоящего гротеска.

Характерно, что именно в работе над французской пьесой, постоянно напоминая о выявлении, яркости, обострении, Станиславский внимательно следит за тем, чтобы исполнитель в поисках «чужеземных» примет характера не разорвал животворных связей между своей творческой индивидуальностью и ролью. Он предлагает актеру непрестанно контролировать себя вопросом: «А если бы это сделал я?» Но при этом, фантазируя от своего имени, необыкновенно важно понимать, что все случившееся в пьесе возможно лишь на почве традиционно французских, притом буржуазных представлений о жизни, об успехе, о долге. А потому оправдывать поступки действующих лиц с точки зрения русской психологии и опыта русской жизни — нельзя. На репетициях Станиславский много рассказывает о своих личных {238} наблюдениях над французским современным бытом, о чем, например, мечтает средний француз, как проводит свой досуг, что для него важно действительно, а что только дань благородной позе…

Своими режиссерскими подсказками Станиславский увлекает исполнителей в тыл «врага», он хочет, чтобы артист там, изнутри самого общества, высмотрел для себя, для своей роли самое важное, самое интересное и самое верное. Чтобы высмеять безжалостно, надо хорошо знать того, кого высмеиваешь. Преувеличивать порок можно лишь тогда, когда исполнитель овладевает «зерном» правды. Художественный театр не хотел бить мимо цели — нет смысла разоблачать то, чего не существует в природе, или то, что в «натуре» имеет совсем иное лицо. Пусть Башле (эту роль исполнял В. Лужский) поначалу производит впечатление искренне добродетельного человека, его дальнейшие действия покажут, чего стоит порядочность буржуа перед всесильным искушением богатства и славы. «Французские буржуа любят считать себя честными, — рассказывал на репетициях Станиславский, — и часто не знают, как это сочетать с жаждой к наживе. В торговле хотели бы не следовать правилу “не обманешь — не продашь”, но всегда ему следуют с видом непорочной добродетели»[[134]](#footnote-135)…

В сатире зло торжествует над добром, сила этого жанра в меткости удара: чем точнее выражено уродливое явление жизни, тем оправданнее назначение сатиры. Критик П. Марков свидетельствовал, что обобщенный сценический образ возникал у Станиславского из густоты реального быта. История карьеры Башле тесно связана с традиционным обиходом французской буржуазной семьи. Ведь Башле, как говорится, не зверь и вначале действительно уверен, что его сын погиб на фронте. Под подозрение берется не искренность горя, а сам Башле, который скоро сумеет приспособить {239} семейную драму к своей выгоде. Для того чтобы осмеять «культ семейного героя», не нужно сомневаться в истинности чувств Башле. Вот он останавливается у портрета сына на несколько секунд, вздыхает, идет дальше. Ну, а если Башле остановится у портрета второй, третий, четвертый раз, а затем будет останавливаться уже всякий раз, когда проходит мимо? Ритуальность этого действия обнаружит не холодность отца, но его горячую преданность каким-то иным целям, где память о сыне только частность. Буржуа плохи не тем, что они бесчувственны к своим детям, а тем, что и любовь готовы пустить вдело. Так, сохраняя верность психологической правде, постановщики прокладывали путь к сценическому образу и к его высшему воплощению — гротеску.

По такому же принципу была построена знаменитая сцена у Башле, когда его приятели-дельцы сходятся для совершения подлога. В доме уважаемого депутата беспорядок неуместен, все говорит о безукоризненной репутации хозяина, здесь тепло, уютно, покойно, по видимости это обиталище людей с чистой совестью и ясным взором. Над круглым большим столом, освещая все мягким светом, горит лампа под зеленым абажуром. Но вот вокруг этого стола собираются мужчины, и они больше похожи на жуликов и проходимцев, чем на добропорядочных отцов семейств. Этот внешний яркий образ возникал благодаря одному очень простому обстоятельству: за окном шел дождь, и входившие с улицы быстро снимали промокшие пиджаки, засучивали рукава рубах, подворачивали отсыревшие брюки — вместе с переодеванием исчезало их благообразие, все они на глазах превращались в сомнительных личностей, кем и являлись на самом деле.

В «Продавцах славы» МХАТ остался верен своим нравственным убеждениям, со сцены он продолжал учить современника разбираться в жизненных явлениях, нес ему художественное познание мира. Предлагая политическую сатиру, театр хотел, чтобы вместе с оценками злобы дня {240} зритель проникся сознанием духовной несостоятельности людей, исповедующих буржуазный образ жизни.

«Продавцы славы» стали первым спектаклем Художественного театра, заслужившим почти единодушную поддержку театральной критики. Спектакль назвали бесспорным сценическим достижением, правда, с оговоркой — на фоне деятельности академических театров столицы.

## 5

1917 г.

«Все “театральное” светит, но не греет. А наша цель прежде всего согреть душу простого зрителя».

*Станиславский*

История постановки «Женитьбы Фигаро» Бомарше на сцене МХАТа — прекрасный и редкий по своей законченности пример, как замысел художника последовательно и полно воплощался в его создании. Станиславский стал раздумывать над «Женитьбой Фигаро» задолго до начала репетиций. Эта комедия волновала его прямыми и косвенными ассоциациями, в ней он увидел произведение, написанное о Революции. Тема и сюжет «Женитьбы Фигаро» заново открылись ему в свете личных переживаний и опыта. В этом подлинном, отнюдь не театральном освещении Станиславский заново перечитал классические страницы.

Для сегодняшней постановки оказалось значительным и важным проникнуть во все обстоятельства написания этой гениальной комедии. Станиславского волнуют перипетии судьбы писателя, его непосредственное участие в революции, увлекает опыт Бомарше, который так блистательно подкрепляет энергию своих политических взглядов силой художественного образа. Да, искусство не выдерживает открытой тенденции, но часто питается общественными страстями своих создателей. Этот красноречивый и безукоризненный пример увлекает и ободряет Станиславского, он надеется многому научиться у Бомарше. Пожалуй, ни в каком {241} другом произведении с такой художественной силой и с такой человеческой страстностью не сказано о праве каждого человека на свободу. Станиславскому в этой комедии не надо было ничего осовременивать: все, о чем писал автор, все, что он утверждал, и все, к чему он призывал, было созвучно сегодняшнему дню. В предисловии к «Женитьбе Фигаро» Бомарше писал: «Я полагал, полагаю и теперь, что без острых положений в драматическом действии, положений, беспрестанно рождаемых социальной рознью, нельзя достигнуть на сцене ни высокой патетики, ни глубокой нравоучительности, ни истинного и благодетельного комизма»[[135]](#footnote-136). Станиславский чутко прислушивается к советам Бомарше. Отчетливые социальные оценки и акценты, резкое разделение действующих лиц на господ и слуг, выявление классовой структуры комедии — к такому решению режиссер приходит рука об руку с драматургом.

Полнокровность народной жизни, торжество народного таланта, здоровье и благородство народного сердца — все это должно было занять, по плану Станиславского, самое значительное и решающее место. Спектакль расскажет зрителю, «как народ побеждает своих врагов». «… Мысль Станиславского о постановке “Женитьбы Фигаро” как народной комедии казалась нам поначалу наивной затеей, — вспоминает участник спектакля Михаил Яншин, тогда молодой артист. — Мы посмеивались, а он был убежден и настаивал на своем. Он беспощадно забраковал изящные эскизы Головина к сцене свадьбы и потребовал, чтобы картина была перенесена из дворца графа Альмавивы на задний двор. В результате возникла прославленная народная сцена — шедевр театральной режиссуры»[[136]](#footnote-137).

Многие знали и помнили, что «Женитьба Фигаро» явилась своего рода знаменем Великой Французской революции, а между тем в театральной практике отношение к этой {242} комедии было совсем иное. В «Женитьбе Фигаро» привыкли видеть легкую, остроумную французскую комедию с элегантным разбитным Фигаро в центре, с еще более элегантным, но несколько комическим графом, с милашкой в кружевном передничке, субреткой Сюзанной. Любили цитировать слова пушкинского Сальери: «… откупори шампанского бутылку иль перечти “Женитьбу Фигаро”». Как ни странно, но и в 1920‑е, послереволюционные годы оперный вариант комедии некоторым работникам печати был как-то ближе, любезнее. Руководитель же «устаревшего ака», Станиславский, оказалось, стоит на более современной и более передовой позиции в искусстве, чем те, кто считали себя поборниками нового театра.

Определяя сквозное действие спектакля, Станиславский говорит о борьбе народа за свои священные права. Он ставит цель — «вернуть пьесе присущий ей демократический дух», он убежден, что в наше время пьесу необходимо прочитать так, как написал ее автор. Тогда, разыгранная на сцене, «Женитьба Фигаро» и породит в душе зрителя те чувства, во имя которых создана. Такое отношение к комедии Бомарше, очень определенное и по-своему политическое, выстроило всю работу над спектаклем. Появился организующий критерий, по нему проверялось и выверялось звучание ролей, эскизы художника Головина и музыка композитора Глиэра. Станиславский наотрез отказался от всего, что связывало пьесу с театральной традицией, но не оспаривал ее, а лишь обнажал первичный, истинный смысл написанного драматургом. Если Испания как место действия выдумана Бомарше из-за цензурных условий — значит, долой все «испанское», прочь все, что увеличивает расстояние между жизнью и театром. Если идет речь о народе, побеждающем своих врагов, значит, в спектакле должны существовать два резко очерченных лагеря, два мира: в одном распоряжается граф и его свита, в другом живет народ, сняв лакейские ливреи; во дворце одни нравы, на кухне — другие; в парке развлекаются так, на заднем {243} дворе — иначе. Борьба идет не на жизнь, а на смерть, притязания графа слишком существенны, слишком унизительны, чтобы Фигаро относился к своему положению без настоящей серьезности.

Требуя от исполнителя роли Фигаро, молодого артиста Николая Баталова, французской живости, легкого темперамента, пластичности, ловкости, Станиславский говорит о необходимости наметить моменты, пусть это всего несколько секунд, когда зритель увидит, как глубоко обеспокоен и озабочен Фигаро оскорбительным положением, в каком очутился из-за своеволия графа. В будущем, после премьеры, эту серьезность, с какой постановщик и исполнитель взглянули на положение умного, талантливого, но зависимого человека, поставят в вину театру: его пристрастные критики, не увидев в постановке Бомарше «брызг шампанского» (выражение рецензента), остались глухи к ее социальной теме, осуществленной так художественно тонко и свежо. Баталов играл Фигаро без парикмахерских ужимок, он был деятелен, рассудителен, сметлив, такому человеку присуще чувство человеческого достоинства, его практицизм лишен лакейского расчета. Слуга обманывал хозяина, хитрил с ним, но не был плутом, он защищал свое чувство — любовь к Сюзанне.

Живая связь между Фигаро и народом выстраивалась в спектакле в особую тему. Отстаивая личные права, Фигаро выражал интересы своего класса. Совершенно новое наполнение получили все массовые сцены, теперь они обязательно назывались народными, и этому акценту Станиславский придавал идейное значение. Фигаро был одним из многих, одним из толпы — каждый, кто рядом с ним, завтра мог занять его место. Масса теперь не была контрастной к герою, не оттеняла его действия, а была одной с ним плотью. Отношения Сюзанны и Фигаро строились не на веселом сговоре бойких слуг — эти молодые люди любили друг друга, в этом чувстве и скрывалась сжатая пружина их активных действий против графа.

{244} Естественно, что к Ольге Андровской, исполнительнице роли Сюзанны, Станиславский приглядывался особенно придирчиво — субретка должна была стать героиней. Обаяние Сюзанны — особое, это деревенская девушка, «простонародная душа», она отнюдь не кокетка и вынуждена лицемерить, защищая себя. «Сюзанна тот же Фигаро, но в юбке», — говорил режиссер, к этому нужно добавить: Фигаро, как он решен и исполнен в спектакле Художественного театра. На сцене МХАТ герой и героиня были вполне под стать друг другу: они просты, благородны, ловки, умны, красивы, и они побеждают графа своим человеческим превосходством, своей полноценностью. У них есть будущее, вот почему они так щедры, добродушны, смешливы.

Уже говорилось, что свадьба Сюзанны и Фигаро, по замыслу Станиславского, происходила на заднем дворе, а не во дворце, как у автора. Одели жениха и невесту очень просто, почти бедно, все украшения свадебного пира так же просты и наивны — цветы, бантики, ленты, бумажные фонарики. Обдумывая с художником Головиным принцип народного костюма, Станиславский как постановщик оговаривал обязательное условие: в каждой фигуре должны легко угадываться признаки профессии и общественное положение. Истинным украшением народного праздника, как и положено у хороших простых людей, служили молодость, здоровье, чистота, любовь жениха и невесты. И хотя графу Альмавиве поставлено почетное кресло, он здесь не хозяин, он только временный гость, побежденный враг, приглашенный на праздник великодушных победителей.

Выявление социального конфликта комедии не принесло ущерба ее художественной свободе — торжество народа оказывалось нравственным торжеством, а оружием в этой борьбе явился смех. Спектакль «Женитьба Фигаро» — одно из самых совершенных созданий Станиславского-режиссера, здесь найдена гармония золотого сочетания общественной мысли и художественной фантазии.

## **{****246}** 6

«Для меня сейчас очень важно, что в этом спектакле (“Дни Турбиных”) произошло рождение нового поколения актеров, воспринявших традиции Художественного театра».

*Станиславский*

Как вспоминают очевидцы, однажды Станиславский, присутствуя на репетиции «Дней Турбиных» и как-то вдруг, воочию убедившись, что спектакль получается, выходит и что сделан он силами молодых артистов, был глубоко потрясен: ему открылось, что у Художественного театра есть смена, а значит, будущее.

В 1924 году во МХАТ влилась большая группа молодежи. В основном вся Вторая студия МХАТа со своей школой и часть Третьей, вахтанговской студии. И сразу группа молодых артистов получила ведущие роли в новых и старых спектаклях Художественного театра. На афише рядом с именами прославленных мастеров заняли место новые имена: О. Андровская, Н. Баталов, В. Бендина, Н. Горчаков, А. Грибов, К. Еланская, А. Зуева, Ю. Завадский, А. Коломийцева, Н. Кудрявцев, Е. Калужский, М. Кедров, М. Прудкин, А. Степанова, В. Соколова, В. Станицын, А. Тарасова, М. Титова, Н. Хмелев, М. Яншин и другие. На помощь «старикам» пришла талантливая смена, она подхватила художественные и нравственные цели Художественного театра — теперь было кому передать творческое богатство…

Работа над пьесой М. А. Булгакова «Дни Турбиных» принесла с собой счастливую надежду на долгую жизнь Художественного театра. Н. Хмелев, М. Яншин, Б. Добронравов, В. Соколова, А. Комиссаров, Н. Кудрявцев, М. Прудкин показали себя в этом спектакле не только как талантливые артисты, они вполне разделяли взгляды основателей на искусство, на миссию театра. Спектакль явился торжеством принципов МХАТ, но теперь эти принципы осуществляли уже новые силы.

{247} В Художественный пришли новые люди, а вместе с ними в его прославленные, но уже постаревшие стены вошла сама современность, за кулисы явились люди новой судьбы, зазвучали новые рассказы, появилась новая интонация, новый «мхатовский» юмор…

Для Станиславского спектакль «Дни Турбиных» дорог был по многим причинам. Но, пожалуй, самая важная та, что он окончательно закрепил за актерами второго поколения положение равноправных хозяев театра. Подхватив на свои плечи груз текущего репертуара, молодежь дала возможность «старикам» сохранить творческие силы.

Постановка пьесы, где действовали «очеловеченные» белогвардейцы, защитники буржуазной России, была по тем временам событием чрезвычайным. Замысел Художественного театра показать крах «белого движения» изнутри, глазами его участников, казался крайне сомнительным. Известна злая шутка Маяковского по поводу намерения МХАТа: «… начали с тетей Маней и дядей Ваней и закончили Белой гвардией»[[137]](#footnote-138). Не только Маяковский, но и многие тогда были готовы расценить желание театра поставить на своей сцене «Дни Турбиных» как «подпись на карточке».

Зачем и с какой целью современному зрителю рассказывают о событиях в семье Турбиных? Первыми этот вопрос задали члены Художественно-политического совета МХАТа и Главрепертком. МХАТу пришлось выдержать долгую, упорную борьбу за право говорить на присущем ему языке о своей эпохе, о превратностях судьбы человека. Он не вставал на защиту белого движения и не оправдывал заблуждений Турбиных, а хотел рассказать зрителю о своем понимании процессов истории. Театр поступал так всегда, во все годы своей деятельности. Так он сделал и на этот раз.

В работе над «прояснениями» и «уточнениями» по пьесе непосредственно участвовал сам Станиславский. В конце {248} концов после ряда общественных просмотров и многочисленных обсуждений спектакль был разрешен.

Центром постановки стала картина «В гимназии», когда Алексей Турбин с трагической ясностью осознает бессмысленность своей борьбы — за большевиков народ восставшей России. Зрители были свидетелями раскола «белого движения», сочувствие вызывали те, кто решил стать полезным новой России. «Дни Турбиных» на сцене МХАТа прозвучали как рассказ об интеллигенции, которая во имя интересов народа готова «пересмотреть свое прошлое».

Первые месяцы после премьеры «Дни Турбиных» шли через день, исполнялись с огромным подъемом. У зрителя постановка имела громадный успех, в театре были счастливы, что их поддержали и поняли.

## 7

«Актер-творец должен быть в силах постигать все самое великое в своей эпохе., в жизни своего народа и сознавать себя его единицей».

*Станиславский*

Приближался 1927 год, страна готовилась отпраздновать свой первый десятилетний юбилей. Подготовка к этой дате поставила перед театрами вполне конкретные задачи; в их репертуаре должны появиться произведения, отражающие революционные события. Во МХАТе, как и в других театрах, задумались над практическим осуществлением этого всеобщего требования. Что же сможет их театр предложить зрителю к знаменательной дате? Поначалу склонялись к решению дать вечер отрывков: артисты сыграют инсценированные рассказы современных писателей, объединенные общей темой.

К этому времени у П. Маркова, отвечавшего за литературную часть театра, была разработана уже достаточно действенная система отношений с советскими драматургами. Среди его подопечных находился молодой прозаик Всеволод {249} Иванов. Имя создателя «Партизанских повестей» попало в список потенциальных мхатовских авторов не случайно. В начале двадцатых годов Ивановым заинтересовался А. М. Горький, он поддержал его материально и дал первый урок мастерства, смысл которого заключался в следующем: фантазируя, не нужно забывать о правде жизни, она — лучшее подспорье всякой выдумке. Вс. Иванов, вспоминая об их встрече, пишет, что, когда он сказал Горькому: «Мне хочется написать широко, буйно, с необузданной радостью…», тот «внезапно встал, ушел в соседнюю комнату и вернулся, держа в руке несколько китайских изделий… Я подивился изумительному искусству китайских резчиков. Он сказал:

— Однако подражать им не следует… Я опасаюсь, как бы избыток фантазии не повредил вам…»

Склонный к необыкновенной, несколько вычурной фантазии, Иванов после встреч с Горьким стал крепче держаться «земли», «натуры». Когда в апреле 1927 года Вс. Иванов, почти не надеясь на то, что его поставят, прочитал на труппе инсценировку своих «Партизанских повестей» — «Бронепоезд 14‑69», автор и не предполагал, насколько близки его личные писательские задачи искусству художественников. То, о чем и как писал Иванов, театр заинтересовало чрезвычайно. Это было новым, но это не было чужим, верный глаз автора и его смелая рука служили надежным проводником в мире революционной России. У театра оставались претензии к драматургической цельности произведения — артисты и режиссеры привыкли опираться в своей работе на более последовательно развивающийся сюжет, но они вполне оценили знание нового пласта действительности. Писатель предложил театру произведение, где политическая заостренность темы вырастала из глубоко индивидуальных переживаний героев.

В сущности, каждое новое талантливое произведение, особенно произведение драматическое, выводит на сцену еще не отраженный театром слой общественных отношений. {250} Так было и с пьесами Чехова, так было и с драматургией Горького. Начав работу над «Бронепоездом 14‑69», что значит, осваивать еще не знакомый быт и познавать характеры еще не виданные, театр, по существу, делал свое обычное дело.

Когда стало известно, что МХАТ готовит к постановке пьесу Вс. Иванова, многие решили, что театр делает над собой героические усилия и попытается «комнатными» средствами выразить то, что ему совершенно не свойственно и что его искусству не дано. Но «Бронепоезд 14‑69» вошел под своды Художественного театра «мирно», никого не устрашая и не принуждая к перевоспитанию.

Во времена, когда казалось, что эпоха сокрушила бастионы старого театра, Станиславский имел мужество упорно доказывать, что весь этот взвинченный тон «кино-лито-музо-монтажей» и «агрооперетт» прикрывает собой прежде всего крайний непрофессионализм театрального дела и актерской работы. На заседании Наркомпроса в дни подготовки спектакля «Бронепоезд 14‑69» Станиславский говорил, что искусство современных театров шагнуло далеко вперед с точки зрения разнообразия сценических форм, но чуть ли не так же далеко отстало по линии внутренней техники актера. Исполнительство, по мнению Станиславского, оказалось на уровне домхатовских провинциальных представлений о мастерстве. Современный актер на фоне суперлевых, экстрановых декораций очень подвижно, с интонациями очень бойкими бьется в плену самых допотопных театральных штампов.

Упругая, смелая сценическая форма мхатовского «Бронепоезда» была накрепко спаяна с жизнью человеческого духа. Героем спектакля была масса. Но театр отстаивал право видеть в толпе лицо каждого, и множественное число не заставило его забыть о числе единственном. Опыт работы последних лет приводит Станиславского к мысли, что для театра наступило время, когда народ вышел на сцену как главное действующее лицо. Герой-народ связан едиными {251} целями, им руководят общественные чувства, и классовая солидарность берет верх над личными симпатиями и антипатиями, однако это вовсе не означает, что один существует лишь постольку, поскольку существуют остальные. Точка зрения, что индивидуальность человека исчезла, личность растворилась, что важны лишь движения масс, что и на сцене теперь демонстрируется лишь общая направленность и отражаются лишь общие реакции, — для Станиславского была абсолютно неприемлема. Когда ему возражали, он не понимал, почему внимание к судьбе и психологии отдельного человека противоречит интересам народа, общества. Признавая и приветствуя нового героя, Станиславский не считает возможным рассматривать лицо человека только на общих и средних планах и ставить знак равенства между индивидуальной психологией и психологией индивидуализма. С первых дней своего существования Художественный театр совершенно органично объединял общие планы жизни с переживаниями глубоко интимными, сценами так называемого крупного плана. События «в комнате» и события «на площади» для театра и его постановщиков — это всегда части единого целого. Теперь, когда истерия позвала человека на площади, на улицы и там стали происходить события самые важные, самые решающие, народные сцены в театральном действии приобретают несравненно более важное значение, и Художественный ищет этому процессу сценически яркое, масштабное выражение. Намерение приблизить стихию народной жизни к центральной линии спектакля проявляет себя и более определенно и более постоянно…

В «Бронепоезде 14‑69» народ — активный участник главных событий, но театр с пристальным вниманием всматривается в каждое лицо. Мхатовская манера исполнения, связанная в представлении зрителя более всего с пьесами Чехова, теперь должна передать психологию людей нового мира. Театр мечтает рассказать об этих людях поэтично и достоверно. «Надо, чтобы они стали подлинными персонажами {252} из той жизни, которую описал автор», — говорил на репетициях Станиславский. Так оно в конце концов и произошло.

Вожака партизан, пожилого крестьянина Вершинина, играл В. И. Качалов. Эта роль прославила артиста, если можно так сказать, во второй раз. Современников поразил творческий диапазон этого мастера: после Чацкого, Карено, Бранда — сибирский мужик, предводитель восставшего народа. Актер создал фигуру монументальную, образ народного мстителя, душой и телом связанного со всей мужицкой Россией. В основательности, степенности, особом крестьянском покое Вершинина, в его справедливом и сдержанном гневе заключалась бесповоротная решимость народа утвердить свою правду. Организатора подполья большевика Пеклеванова сыграл молодой Николай Хмелев. Черты человека, автором только намеченные, но намеченные точно, у Хмелева получили полнокровие и объем неповторимой индивидуальности. «Не я раскрыл Хмелеву, а Хмелев раскрыл мне образ Пеклеванова, заставив поверить в гигантскую силу театра, театра нового общества, театра-учителя», — вспоминал Вс. Иванов впоследствии. В поисках обобщенной правды театр не пренебрег и правдой житейской. Трагедийные краски характера Вершинина могли легко столкнуть исполнителя на картинную внешнюю позу, если образ лишить конкретных социальных примет. У Качалова — Вершинина и руки, и походка, и говор — все было крестьянским. Да и Пеклеванова Хмелев наделил многими «частными» привычками и слабостями, волевое начало его личности возникало из душевных качеств и идейной убежденности этого человека, а не как иллюстрация «революционной темы».

В мемуарной литературе остались описания репетиций этой пьесы, в частности того, как был воплощен в материю спектакля дух революции. Добиваясь от исполнителей простоты, сдержанности и глубины, Станиславский в сценах, где собственно *совершалась* революция, внимательно убирал {253} у актеров ощущение стихийного, бездумного, «чувственного» взрыва, добиваясь, чтобы образ революции возникал в спектакле как акт, сочетающий в себе организованную мысль и организованное действие. Революция — это не выплеск накопившегося недовольства, не вспышка разрушительных эмоций — это прежде всего созидание, процесс человеческого сознания. Хорошо известно, как Станиславский проводил репетицию сцены с пленным американцем. Не зная языка друг друга, русские партизаны и американский солдат находят международное, всем знакомое слово — «Ленин». Сцена из шумной, громкой, поверхностно революционной, какой она получалась поначалу, становилась все более «тихой», но вместе с тем и более значительной: когда люди говорят о сокровенном, они прежде всего хотят быть понятыми.

Буйное, восторженное, откровенно ликующее отношение Васьки Окорока (Н. Баталов) и его товарищей к событиям уравновешивалось внешне спокойным, обдуманным поведением таких идейных и серьезных людей, как Пеклеванов и Вершинин. Влияние этих вожаков проявляло себя постепенно, восстание входило в прочные берега, и не теряя своей энергии, его течение приобретало глубину.

Критики приняли постановку «Бронепоезд 14‑69» почти единодушно. Правда, некоторые еще оставались в недоумении: как же это возможно, чтобы театр, так искренне и с неподдельным чувством отразивший заботы и печали «белогвардейцев», с такой правдой и так патетично рассказывает о народном движении? Для подобных рецензентов эти два спектакля воплощали как бы два лица театра и одно было явно не сходно с другим.

Спектакль «Бронепоезд 14‑69» как явление искусства далеко выходил за рамки театральных достижений. В нем показал себя не только талант мастеров Художественного театра и молодой смены, здесь отразились сложные процессы, происходившие в сознании всего коллектива. Было бы неверно утверждать, что «Бронепоезд» продемонстрировал, {254} наконец, со всей убедительностью идейную сознательность театра, его политическую зрелость. Вернее сказать, что спектакль соединил Художественный театр с народом. МХАТ возродился как истинно народный театр. Как чудо через фантазию актера на сцене ожили плоть и дух народной жизни, и она вобрала, включила в себя своих создателей, навсегда признав в них кровную родню. Все происходящее в театре и с театром, поняли художественники, есть процесс народной жизни.

С этих пор Художественный театр уже иначе относится к своим критикам, к своим профессиональным оппонентам и не клонит повинной головы, когда его работу отвергают от имени народа.

# Глава десятая. Горький и новые имена

## 1

Март 1924 г.

«Заседание о будущем у старика [у Станиславского]».

*Из дневника В. В. Лужского*

К концу двадцатых годов Художественный театр разрешил свои наиболее существенные проблемы послереволюционного периода. На его прославленной сцене шли спектакли по современным пьесам, его труппа, не растеряв своего особого мастерства, помолодела. Сложный период развития художественного организма — рождение исполнительской смены и рождение на сцене нового героя — был пройден.

Художественный театр всегда отличала, так сказать, солидная постановка дела, в театре гордились безотказной слаженностью всего производства, и его руководители, Станиславский и Немирович-Данченко, видели в этом своего рода культе дисциплины и порядка залог успешной работы в искусстве. Считалось преступлением помешать творческой сосредоточенности артиста или отнять у него внимание {255} и энергию на предметы посторонние. Вечером актер выходит на сцену и держит ответ — за режиссера, за работу цехов, за усилия всех. Творческое самочувствие артиста в Художественном театре оберегалось и охранялось как ни в одном другом. Все было продумано и отлажено в объемном механизме театра, и актер, являясь хозяином и распорядителем этой армии преданных делу сотрудников и помощников, отражал в модели своего художественного мира эту благоустроенность и комфортность. Его психика являла собой сознание воспитанного человека, когда полуденная ясность эмоций — прекрасная среда для творческих озарений. В этом театре, по замечанию Горького, ум и сердце живут в ладу.

Деятельность Художественного театра, и творческую, и литературную, и техническую, отличала необычайная осознанность. Ничего не ждали от случая, не решали по наитию, не поступали в угоду капризам премьеров или директорскому произволу — все очень серьезно обдумывалось. Видеть в трудных, не всегда удачных пробах МХАТа сумбурные порывы приспособления к новой жизни было бы большой несправедливостью. Надо оценить, с каким мужеством и с какой последовательностью театр отстаивал свою неколебимую веру. Никто не смог доказать Художественному, что для искусства отныне определен иной путь и театру психологическому пора сворачивать с дороги. Художественный держал позицию художника думающего, интеллигентного. Смелость театральных форм, сценическая громкозвучность, бушевавшие пожаром вокруг строгих стен Художественного театра, создавали впечатление, что свободной фантазии творчества он упорно противопоставляет творческую несвободу. Художественный представлялся в плену, в тисках, в оковах идеалистических, биологических, внеклассовых представлений. Но проходили годы, и для многих делалось очевидным, что в ту пору МХАТ оставался чуть ли не единственным, кто отстаивал и отстоял простую истину: чтобы творить, надо быть свободным {256} в своих суждениях и оценках. «Я хочу театра *мысли*, а не театра протокольных фактов»[[138]](#footnote-139), — писал К. С. Станиславский Максиму Горькому, высказывая старому своему соратнику ряд соображений о положении современного театра.

Естественно, что практическое следование этой точке зрения Станиславского сильно осложняло работу театра. Трудности, с какими теперь приходилось встречаться, оказывались иногда самыми неожиданными. Поначалу как будто легко преодолимые, они вырастали в мучительные проблемы. Так, например, работу театра поставили в новые экономические условия — он должен был играть огромное количество спектаклей, чтобы справиться с «финпланом». И МХАТ вскоре почувствовал, что теряет почву — количество убивало качество. Положение усугублялось и омрачалось еще и тем, что число постановок зависело от новых премьер в каждом сезоне, и обстоятельства складывались так, что нужно брать в репертуар любую подвернувшуюся пьесу и, главное, быстрее ее выпускать.

Итак, казалось бы, чисто административная задача «количества», благое намерение «обслужить» большее число зрителей сформировались вскоре в важнейшую проблему — как работать: «вширь» или «вглубь»? В том же письме к Горькому Станиславский так оценивает эту дилемму: «… должны ли мы направить все силы на понимание, углубление и развитие нашего искусства, не гоняясь за количеством постановок, или — по примеру других театров — стараться дать быстрые и потому преходящие отклики на злободневные вопросы, не думая об углублении искусства»[[139]](#footnote-140). Письмо к Горькому относится к 1933 году, когда уже позади были знаменитые премьеры МХАТа, однако и {257} «Горячее сердце», и «Женитьба Фигаро», и «Бронепоезд 14‑69» все еще не явились как будто достаточным доказательством, что высокая «производительность» МХАТа зависит от неспешной, вдумчивой, подробной работы. Художественный считал себя обязанным откликаться на события современной жизни, но хотел это делать основательно и по-своему. Вот, собственно, то единственное желание, которое театр постоянно выдвигает, когда решается вопрос — как и что ставить.

## 2

1927 г.

«Художественный театр с гордостью вспоминает о дорогих для него днях совместной с Вами работы и шлет учителю слова и духовному вождю русской литературы горячий привет любви и уважения».

*Из телеграммы А. М. Горькому*

Союзник Художественного театра тех лет — Максим Горький. Теперь уже классик, вожак пролетарского искусства, теоретик и практик социалистического реализма, он встает на защиту МХАТ. И делает это не в память своих давних связей, а во имя испытанной временем веры в силу Художественного театра, способного воспитать, научить, помочь преобразовать внутренний мир современного человека.

Горький поддерживал МХАТ не только практической помощью, в союзе с ним художественники ощущали себя и более уверенными и более правыми. В начале 900‑х годов артисты Художественного вместе с Горьким разделяли надежды на обновление России, и, слушая речи писателя, они понимали: когда грянет великая очистительная буря, он окажется на ее гребне. Теперь, в 20‑е годы, та общность, которую Художественный ощущал между собой и Горьким, была тем более радостной, что в ней видели верный залог причастности театра к жизни Советской России. Связь с Горьким, по-прежнему союзником и единомышленником, {258} воплощала для художественников безупречной крепости мост между прошлым и настоящим, по нему из вчера в сегодня перешли их опыты и завоевания в искусстве.

Постаревший, поседевший, больной Горький был сейчас обеспокоен судьбой Художественного театра, пожалуй, не меньше, чем во времена, когда от театра зависела его слава драматурга, на место влюбленности пришла любовь. Как и прежде, театр нуждался в его драматургии, но, может быть, более всего он сейчас нуждался в советах и помощи, которые Горький мог дать молодым писателям, пишущим для Художественного. Так и случилось, что на афише театра появились имена тех, кто в той или иной мере прошел его школу.

Горький приходил в театр, сидел на читках новых пьес, высказывал свое мнение, следил за дальнейшей судьбой произведения и автора, а когда было нужно, выступал на защиту и работы, и автора, и театра. Так произошло с пьесами Михаила Булгакова. Горький поддержал не только «Дни Турбиных», он отстаивал постановку «Бега», говоря, что не видит в нем никакого «раскрашивания» белых генералов, что творческая и сатирическая сила автора могут оказаться очень полезными для театра и для развития современной литературы.

Горькому Художественный дорог как замечательное явление русского искусства. Он видел в нем прекрасную школу молодой драматургии. Одна мечта быть поставленным на сцене МХАТа уже могла помочь неокрепшему дарованию воспитать в себе и литературный вкус, и требовательность, и серьезность. Писать для артистов Художественного — это значило писать точно, психологически правдиво и самобытно.

Работа с драматургом в этот период приобрела для МХАТа особое направление. В театре со вниманием и с надеждой относились не только к произведениям для сцены, но ко всему талантливому, свежему, что рождалось в современной советской литературе. Как уже говорилось, Немирович-Данченко {259} мечтал, чтобы их театр показал со своей сцены лучшие создания мировой и русской прозы. Теперь, когда недостаточность современной драматургии ощущалась как нехватка воздуха, появилась абсолютная необходимость привлечь к сотрудничеству писателя-прозаика.

Вокруг театра сгруппировались новые литературные силы: Михаил Булгаков, Всеволод Иванов, Леонид Леонов, Александр Афиногенов, Юрий Олеша, Валентин Катаев, Александр Малышкин, Александр Корнейчук, Николай Погодин… Это были молодые писатели, хорошо знавшие своего современника и сегодняшнюю жизнь. Но мало кто из них тогда работал для театра. В эти годы литературная часть МХАТа активно поддерживала и разжигала стремление прозаика стать драматургом. И когда писатель брался за пьесу, театр помогал ему, следил за тем, чтобы драматургическая форма не отняла красноречивой выразительности прозы.

Настает время, когда театр берет на себя право создания пьесы совместно с автором. Порой, желая помочь неопытному драматургу понять свой промах, артисты играют одну-две сцены. А бывало, что в театре просили автора пространно и полно поведать о героях своего произведения, и часто то, что происходило в пьесе, оказывалось бледной копией авторского устного рассказа.

Верный своим принципам, театр добивается, чтобы сценическая жизнь наполнялась богатством наблюдений. «Предлагаемые обстоятельства» Станиславский называет почвой в душе актера. И нередко случалось, что актер, опираясь лишь на ситуацию в пьесе и свои знания, выращивал образ жизненно точный и художественно законченный, питая его соками своей «земли». Автор едва узнавал свой персонаж в полнокровном и объемном сценическом лице. Так было в работе над пьесой Вс. Иванова, так было со «Страхом» Афиногенова и с «Платоном Кречетом» Корнейчука. Вся эта колоссальная внутренняя работа, {260} проделанная театром, иногда с прекрасным результатом, а случалось и впустую, оказала в целом существенное влияние на развитие советской драматургии. Уроки театрального мастерства Художественного театра пошли на пользу советской пьесе. Рядом с именем А. М. Горького, признанным наставником молодых литераторов, справедливо будет назвать и МХАТ.

## 3

«Общаясь со Станиславским, я навечно укрепился в убеждении, что искусство прежде всего отвечает потребности думать, мыслить, осмысливать вчерашний, нынешний и непременно завтрашний день всего человечества…»

*Л. Леонов*

Газетная хроника 1926 года объявила, что МХАТ работает над пьесой «Унтиловск». Леонида Леонова знали лишь как автора романа «Барсуки». Для театра же имя было совсем новым, и с уверенностью можно сказать, что вряд ли прозаик Леонов стал бы сочинять пьесы, если бы не Художественный. В его прозе театр привлекал психологизм писателя, философская широта мысли, неоднозначность характеров, обобщенность и конфликтность ситуаций. В Леонове МХАТ полюбил «леоновское», как выразился Станиславский. И хотя мир героев этого писателя для театра являлся совершенно чужим, видение автора и театра во многом родственно. Леонов, еще не дописавший своей первой пьесы, был принят театром как *свой* автор.

«Унтиловск» прошел на сцене всего двадцать раз. Критика встретила пьесу довольно неприязненно, равнодушными к спектаклю остались и широкие круги зрителя. Спектакль раздражал вниманием к психологии «отрицательных» персонажей — в беспокойной, уродливой судьбе леоновских типов не хотели видеть черт, хоть чем-то интересных и поучительных. То, что показали со сцены — {261} мрачные картины злого «расейского» захолустья, никак не складывались в привычные формы сатирического изображения: казалось, что и театр и автор осуждают своих героев каким-то странным, излишне долгим и запутанным манером. Если Черваков подлец из подлецов, то зачем же вникать в то, что с ним происходит, зачем следить за его судьбой? «Суд над внутренней контрреволюцией, гнездящейся в душах людей… пафос разоблачения философии нигилизма» (П. Марков), привлекавшие театр, в тот период показалось излишеством, ненужной роскошью.

Художественный театр умел превращать свои мнимые и истинные неудачи в строительный материал будущих созданий. Пожалуй, это единственный театр, где, боясь неудач, все-таки считали их полезными и даже необходимыми для творчества. История с «Унтиловском» не охладила МХАТ ни к своему автору, ни к темам его литературы. Многое из того, что было найдено впервые в леоновском спектакле, театр закрепил для будущего. В авторе «Унтиловска» виден был драматург оригинальный, с необычным взглядом на суть вещей.

Совместное творчество с писателем такого плана, как Леонид Леонов, принесло театру чувство удовлетворения, потому что МХАТ продолжал двигаться в направлении, которое Станиславский называл — идти «вглубь». И то, что явного успеха еще не было, не омрачало радости — театр готов был и впредь рисковать вместе со своим автором.

Где же, собственно, таилась опасность для МХАТ, какие ошибки могли оказаться для него роковыми и что нужно было беречь как зеницу ока, защищая источник своего искусства? Станиславский отмечает три момента: «Сущность, объект, предлагаемые обстоятельства». Смысл этих слов, как будто узко профессиональных, открывается просто и содержит в себе скорее обобщение философа, чем совет театрального режиссера. Станиславский предлагает художнику, будь он артист, писатель или живописец, {262} не засорять свои отношения с музой никакими иными страстями, помимо стремления к истине (сущность). Внимание художника к предмету изображения должно быть непритворным, если он заслуживает быть преображенным в искусство (объект). И наконец, выражая явление жизни, не надо уговаривать себя увидеть то, чего не существует, и приспосабливать к правде хитроумную ложь (предлагаемые обстоятельства). Если все эти три момента счастливо объединялись, в Художественном театре говорили о присутствии *чувства правды*. Работа над пьесой Леонова опиралась на профессиональные и общественные устои мхатовцев.

Сам автор и через много лет убежден, что это «самый лучший спектакль из всех, в основе которых лежало мое рукоделие», потому что здесь был найден «театральный логарифм пьесы». И каким бы сильным аргументом против «Унтиловска» ни являлся факт лишь двадцати представлений, есть достаточно авторитетных свидетельств в пользу этой достойной работы. Сам Станиславский считал, что театру удалось «показать революцию через душу человека» и сделать это образно, обобщенно, используя язык метафор, иносказаний, что особенно дорого в пьесе, где сильна стихия быта.

Такова театральная история постановки этой пьесы Леонида Леонова на сцене МХАТа. Но спектаклю пришлось пережить и другую, нетворческую историю. В январе 1926 года по решению Наркомпроса при МХАТе создали Совет, в него вошли не только сотрудники театра, но и люди со стороны: критики, представители различных организаций и предприятий, общественные деятели. Совет следил за репертуаром театра, участвовал вместе с Главреперткомом в обсуждении готовых спектаклей, и в его власти было принять или отклонить пьесу, намеченную театром к постановке. Этому собранию и прочел в ноябре 1926 года первый вариант «Унтиловска» Леонов. И хотя Станиславский в своей краткой речи назвал «Унтиловск» «глубокой {263} пьесой», автора ее «одним из талантливейших», а многие члены Совета поддержали идею постановки, признав художественные достоинства пьесы, Совет все-таки заключил, что «Унтиловск» — произведение мрачное, пессимистическое, а потому в репертуаре нежелательное. Никто не ставил под сомнение идейность автора, никто не сомневался и в положительных намерениях театра, но по меркам какого-то, никем не высказанного вслух критерия выходило, что пьеса Леонова вредна.

К. С. Станиславский, тогда единоличный руководитель МХАТа (Немирович-Данченко с середины 1925 года по начало 1928 года находился в поездке за границей), решает прояснить положение театра и предлагает Совету наконец разрешить основную репертуарную дилемму — что же надлежит ставить Художественному театру. Вопрос, по его мнению, стоит только так: или современная талантливая, но «мрачная» пьеса Леонова, или всегда одна классика. Но если «Женитьба» и подобное «Женитьбе», то МХАТ из активного созидателя превращается в музей. Неизбежность этого выбора была продемонстрирована Станиславским с такой очевидностью, что Совет, никак не желавший своими оценками мешать деятельности театра, согласился допустить «Унтиловск» на сцену МХАТа. Под лозунгом Станиславского «Не отступать», означавшим призыв сохранить верность избранному пути, театр и автор приступили к переделкам и доработкам.

«Унтиловск» вновь возвратился в литчасть. Секретарь дирекции О. Бокшанская сообщает Немировичу Данченко в Америку, что с современными пьесами — беда, что от «Унтиловска» требуют все новых и новых исправлений. На совещаниях в Наркомпросе Станиславский настойчиво повторяет мысль, что идейная пьеса не та, где тенденция открыто называется и иллюстрируется («мало показать на сцене Революцию через толпы народа, идущие с флагами…»), а та, где автор имеет целью выявить суть явления. Такие пьесы на сцене МХАТа, по его мнению, действительно {264} могут принести существенную пользу в деле воспитания. Более чем через сорок лет после постановки «Унтиловска» Леонов напишет об этом времени: «… Я навечно укрепился в убеждении, что искусство прежде всего отвечает потребности… осмысливать вчерашний, нынешний и непременно завтрашний день человечества»[[140]](#footnote-141).

Забота, чтобы театр поставил интересное произведение современного автора, обернулась неожиданно изнурительными хлопотами по проталкиванию пьесы Леонова через инстанции. В письмах художественников того времени отмечается, что молодые писатели стали просто побаиваться отдавать свои произведения в МХАТ — так многочисленны и противоречивы порой оказывались претензии тех, от кого зависела судьба постановки. «Всех молодых авторов изругали, — возмущался Станиславский. — Никто не хочет писать…»

Л. Леонов остался верен театру не только своей безропотной готовностью к переделкам «Унтиловска» — он с любовью и доверием безоглядно подчинил свое авторское самолюбие интересам спектакля, его выпуску… Уходило время, неэкономно тратились силы, и, наконец, «Унтиловск» проходит на сцене. Как знать, быть может, явись пьеса Леонова в своем первозданном виде, когда и исполнители и режиссеры чувствовали произведение автора и свежее, и острее, и артистичнее, — «Унтиловск» удержал бы внимание зрителей не на двадцать спектаклей, а на двадцать лет…

Совет диктовал свои условия, руководствуясь самыми лучшими побуждениями, все его члены не сомневались, что их деятельность полезна. Но беда заключалась еще и в том, что волей Совета ломалась репертуарная перспектива. Следствие этого — невозможность планировать работу, распределять роли и тому подобное. Неизвестность, невозможность что-либо предвидеть переходили в чувство {265} неуверенности в завтрашнем дне. А неуверенность Станиславский определял как «самого большого врага в театральной работе».

Тягостный опыт, пережитый театром при постановке пьесы Леонова, — впрочем, переделкам, по указанию Совета, подвергалась каждая советская пьеса, включенная в репертуар, — убедил Станиславского открыто опротестовать излишнее вмешательство во внутритеатральные дела. В целях развития театрального мастерства на основе наиболее глубокого и значительного советского репертуара и классики, было решено передать МХАТ в непосредственное ведение ВЦИК. Театр в этом документе называется образцовым, признается «базой развития театральной культуры в Союзе ССР», общее руководство поручалось директору театра К. С. Станиславскому и коллегии в лице В. И. Качалова, И. М. Москвина и Л. М. Леонидова. Театру предоставляется право на эксперимент и право воспитывать театральную молодежь.

## 4

1922 – 1924 гг.

«Самое ужасное для театра — это такая театральная пьеса, где выпирает тенденция, навязывание идей, и притом не живым людям, а манекенам…»

*Станиславский*

Пьесу Александра Афиногенова «Страх» прочитали во МХАТе в те дни, когда в Москве проходило шумное совещание РАПП, посвященное проблемам современного театра. В частности, на нем решался вопрос о творческом методе создания сценического образа. На этом собрании выступили Луначарский, Таиров, Мейерхольд, большой доклад о творческом методе пролетарского театра сделал Афиногенов. Он, как и многие, вполне разделял убеждение, что метод Художественного театра, «система» Станиславского не соответствуют задачам пролетарского театра, потому что социально-политические {266} идеи МХАТ переводит на язык морально-этических понятий, а в эпоху классовых отношений вряд ли нужно искать доброту там, где действует зло. Станиславского упрекали, что сложный процесс создания современного сценического образа он решает примитивно, наивно, ненаучно и, главное, противопоставляет классовому анализу такие чепуховые понятия, как «… воображение, детская наивность и доверчивость, артистическая чуткость к правде и к правдоподобному в своей душе и в своем теле»[[141]](#footnote-142). Вместе с тем Афиногенов признавал, что пора на сцену советского театра выйти герою, личности, что ориентация на «массу» может помешать рождению образа положительного героя. В этом смысле Афиногенов выступал поборником искусства психологического, хотя и оговаривал условие — внутренний мир отрицательного персонажа интересен лишь как доказательство «необходимости уничтожения его как класса, как социальной категории». «Чувство правды», на которое постоянно ссылается Станиславский, кажется Афиногенову сомнительным критерием, потому что, по мнению драматурга, не может помочь разрешить противоречия «сценической действительности и актерского ощущения ее».

Таковы были «предлагаемые обстоятельства», при которых произошла встреча драматурга Афиногенова и Художественного театра.

Станиславский и Немирович-Данченко прочли пьесу «Страх» в дни, когда шло совещание РАПП, но это не помешало им признать в авторе пьесы близкого и нужного своему искусству писателя. Театр, проповедующий убеждение, а не приказ, увлечение, а не принуждение, и со своими оппонентами мог встретиться или разойтись только в сфере искусства. Художник, отрицающий «систему» Станиславского, оказывался порой гораздо ближе к ней, чем убежденный ее защитник.

{267} Вс. Вишневский вспоминает, что встретил Афиногенова в день, когда стало известно, что пьеса «Страх» принята к постановке Художественным театром. «Я говорил ему: ты идешь в МХАТ, ты становишься на путь психологической драмы, это не путь нашей новой драматургии».

Афиногенов стал союзником Художественного в процессе сотрудничества с ним. Практический урок, который дали писателю такие исполнители, как Леонидов, Добронравов, Тарасова, Прудкин, Зуева, Ливанов, легко опроверг его теоретические рассуждения о «биологизации социальных явлений» актерами МХАТа.

Образ профессора Бородина, главного героя пьесы «Страх», вошел в историю советского театра как органичное соединение творчества двух художников — Афиногенова и Леонидова. И вновь, как уже случалось не раз, драматурга потрясла метаморфоза — так вырос и усложнился написанный им характер. Бородин — Леонидов уже не был только «отрицательным» профессором, все действия которого направлены на зло существующему режиму, он превратился в человека, одаренного глубоким интересом и к науке и к сегодняшней действительности. Истинному большому таланту не свойственна безыдейность, настоящему ученому присуща прогрессивность убеждений. Таковыми были представления и опыт Станиславского, это, по его мнению, и будет интересно подтвердить со сцены. Показать, как ученый, занятый «чистой наукой», становится игрушкой в руках антисоветчиков и как сам он, в конце концов, скатывается до их уровня, театр посчитал задачей малопривлекательной. Возможно, задумав образ Бородина, Афиногенов имел в виду доказать мысль, что подобных типов лучше бы «уничтожать», но театр увидел в личности ученого, в его судьбе нечто более значительное, а потому и более перспективное. Бородин для создателей спектакля явился олицетворением высокой науки, за нее-то и шла борьба между старым и новым миром. Признание Бородиным преимуществ нового мира и людей нового мира — {268} это не только свидетельство сделанного самим ученым выбора, здесь должна торжествовать правда и справедливость социальных перемен.

К мысли о том, что главное действие пьесы совершается в сознании Бородина, что в душе этого человека протекает процесс, который, собственно, и должен составлять главный интерес, постановщики пришли не сразу. «Наука и политика» — так понимал Немирович-Данченко центральную тему спектакля. Эта тема определилась скоро и стала стержнем всей работы над спектаклем, сквозное действие выстраивалось как борьба за ученого. При таком решении сам Бородин, как главная фигура спектакля, не привлекает к себе пристального внимания. Леонидов с горечью и страхом заметил, что первые зрители репетиций — работники театральных цехов — уходят во время его сцен и возвращаются, как только появляется Кимбаев — Ливанов. Что скажет, что сделает, как поведет себя молодой ученый-казах — интересовало всех, но будет ли Бородин на стороне новой власти или останется в состоянии внутренней эмиграции — не волновало никого. Фальшиво, надуманно проходил и сам момент нравственного перерождения Бородина: ученый вдруг узнает, что его открытия хотят использовать в политических целях «гниль и ничтожество» из лагеря реакции. Создавалось впечатление, что прозрение Бородина, хоть и убедительно мотивированное автором, происходит все-таки случайно, по существу, формально, а главное, вне сферы борьбы за ученого.

На первых репетициях, которые вел Немирович-Данченко до своего отъезда за границу, он говорил, что, играя эту пьесу, очень важно «почувствовать ее политический нерв», оценить нешуточность происходящих столкновений: «Бойтесь философии за чашкой чая. Помните, что рояль, на котором играет Герман, стоит не в гостиной, а в окопах…»[[142]](#footnote-143) Такое отношение к событиям вызвало контрастную {269} расстановку противоборствующих сил и сразу, как магнит, разбросало действующих лиц на разные полюса. Но при подобном энергичном, резком распределении персонажей на врагов и друзей фигуру Бородина притянуло к отрицательному знаку. Злобный ретроград, не принимающий, не признающий нового, никого не желающий слушать, ничего вокруг себя не видящий, пережив крах своих ошибочных взглядов, профессор Бородин примыкал к Советской власти скорее как разбитый, деморализованный враг, чем как ее союзник. Бородин был обезврежен, но это не был глубоко осознанный выбор. Внутренняя жизнь такого героя не могла стать заразительной ни в печалях ни в радостях — образ оставило обаяние, а в душе самого артиста родилось ощущение творческой неудачи…

Выручил Леонидова Станиславский. Не отменяя прежнего решения образа, он подсказал Леонидову путь, который в практике Художественного театра называли «обратным ходом». Режиссер предложил артисту иное действие — не отвергать, не отталкивать, а пристрастно и заинтересованно всматриваться в окружающих людей: что же все-таки происходит в этом новом мире, кто они, населяющие этот новый мир? Станиславский поставил себя в положение Бородина: «Я все время проверял бы себя: прав я или неправ в своих взглядах на науку, на политику, на людей в современных, изменившихся условиях жизни»[[143]](#footnote-144). Он советует Леонидову завести в душе Бородина «червячка сомнения», и притом с самого начала жизни роли. Пусть по тексту в первой картине Бородин — явный реакционер, но этот «червячок сомнения» уже будет подтачивать его сознание правоты. Станиславский предлагает практическое «приспособление»: «Выпроваживая очень решительно из комнаты Кимбаева, дайте ему без всяких слов книгу с полки {270} вашей библиотеки. Конечно, не случайную, а посмотрите на заглавие ее: нужную ему»[[144]](#footnote-145).

Бородин в исполнении Леонидова был резок, приметлив, смешлив, глубоко порядочен, интеллигентен, общителен и необыкновенно талантлив. За такого прекрасного человека стоило побороться, стоило попытаться убедить его в своей правоте, потому что, поверив, он из врага превращается в верного союзника и друга.

Леонидов сыграл эту роль прекрасно, образ Бородина стал вершиной всего спектакля, его драматургическим центром. Теперь ни обаяние Ливанова — Кимбаева, ни острый, интересный рисунок роли Б. Добронравова, ни жанровая яркость Амалии Карловны в исполнении А. Зуевой — ничто уже не отвлекало пристального интереса зрителей от сложной партитуры чувств, проживаемых профессором Бородиным.

«Страх» стал, пожалуй, первым спектаклем, опровергнувшим мнение, что психологический аспект социальной темы принадлежит прошлому. И хотя часть критики еще писала, что‑де старый подход не годится для пролетарской драматургии, было очевидно, что языком Художественного театра можно выразить не только самые сокровенные чувства и мысли, но и самые острые политические конфликты. Афиногенов записал после премьеры: «Театр преодолел схематизм моей пьесы»; успех «Страха» он целиком относил за счет МХАТа. Позже, в письме к Станиславскому, Афиногенов говорил, что теперь всегда будет писать так, чтобы еще раз узнать счастье быть сыгранным Художественным театром.

Постановка «Страха» узаконила права МХАТа рассказывать о внутреннем мире и образе жизни интеллигенции новой формации. Эта тема являлась для театра, с одной стороны, традиционной, наиболее близкой, с другой — она потребовала полного и решительного обновления. И может {271} быть, второе рождение интеллигентного героя есть наиболее красноречивый результат кардинальной перестройки театра. МХАТу, воспитанному на чеховских представлениях о внутреннем мире человека, было особенно интересно раскрыть образы тех, кто пришел на смену Вершинину, Астрову, Штокману…

К концу работы над спектаклем, накануне генеральной, произошел драматический случай: Станиславский снял с роли О. Л. Книппер-Чехову. Она репетировала пожилую революционерку Клару Спасову, и ее работа признана была неудачной: актриса, по мнению режиссера, не сумела преодолеть в себе «чеховское ощущение» образа. В роли, как ее играла Книппер, заметна была, с точки зрения постановщика, «институтка», «барышня», это не был человек особой биографии и особых личных качеств. Более всего в Художественном театре боялись остаться в плену своих собственных прошлых достижений, театр страшился застывших представлений и оценок. Вот почему с такой беспощадностью он обязывал себя вносить поправки, которые диктовала ему быстротекущая жизнь…

## 5

1934 г.

«… Я почувствовал, что нахожусь не в театре, где ищут выигрышные роли… Я увидел пытливых людей, настоящих художников, которые засыпали меня сотнями вопросов, которые хотели узнать, почему, как, каким образом это происходит в жизни».

*А. Корнейчук*

В пьесе «Платон Кречет» Александра Корнейчука, взятой к постановке в 1934 году, в главные герои выходит один из тех, кто занимает в «Страхе» хоть и значительное, но еще второстепенное место. Платон Кречет — интеллигент современной формации. Талантливый врач, одаренный музыкальными способностями, чутко откликающийся на все настоящее, он сочетает эти качества с твердой {272} волей к достижению поставленных целей, страстной преданностью делу, когда личное без колебаний, без рефлексии уступает долгу общественного сознания.

Платона Кречета сыграл Борис Добронравов. Манера житейского поведения Кречета была сдержанна, почти суховата. Добронравов открыл обаяние новой природы, он сумел привлекательно рассказать о душевном облике Кречета, не опасаясь резких, почти грубоватых проявлений характера. В этом внешне сдержанном, сосредоточенном и молчаливом докторе угадывалась индивидуальность. Но он не казался фигурой исключительной, его порядочность, его вкусы, суждения, его цели были сродни многим, герой более не противопоставлялся большинству — он его представлял. Добронравов — Кречет являлся человеком деловым и идейным. Эти качества составляли основу характера, но артист показал, как нелегко быть деловым и идейным… На долю Платона Кречета по ходу пьесы выпадали неудачи, зритель сострадал герою, но это чувство перекрывало восхищение мужеством и стойкостью этого трудового интеллигента.

Платон Кречет Добронравова — совершенно новый образ человека современной формации не только на сцене МХАТа, но и во всем советском театре…

Когда в 1947 году возобновили «Дядю Ваню», зритель встретил спектакль восторженно, и в большой степени этому триумфу театр был обязан Добронравову: новое, современное звучание пьеса Чехова обрела во многом благодаря его исполнительской индивидуальности. Трагическая судьба дяди Вани могла остаться для послевоенного зрителя совсем чужой, если бы в исполнении Добронравова не зазвучала так неожиданно свежо тема несправедливо обойденного трудового человека. Ситуация Войницкий — Серебряков вдруг обнаружила свой простой и ясный смысл — человек всю жизнь добросовестно и преданно работал на болтуна и паразита.

«Платой Кречет» для МХАТа — первое драматическое {273} произведение, где действовали современные герои, но столкновение возникало не в противоборстве классовых интересов. Конфликт пьесы построен на нравственной основе, противники доктора Кречета — не классовые враги, а люди низменной, эгоистической морали. Борьба происходит и в душе самого Кречета, он совершает поступки, которые требуют от него если не преодоления сомнений, то большой сосредоточенности и душевного напряжения.

Если несколькими годами ранее бытовало мнение, что встреча Художественного театра и современной драматургии происходит все-таки лишь случайно и обоюдный компромисс тут неизбежен, то теперь обнаружилось явное сближение, появилась надежда, что отношения драматург — театр имеют будущее. Советская драматургия тех лет — а это была середина 30‑х годов — открывала для себя заново конфликты в сфере моральных отношений, и естественно, что психологическая школа мастеров Художественного театра уже не воспринималась как нечто чужеродное. Но именно в эти же годы на горизонте театрального небосвода стала маячить пока маленькая, но зловещая тучка. Прозорливый, опытный знаток природы театра Немирович-Данченко сразу приметил знак будущей непогоды. Речь идет о «сентиментализме», который, по словам Немировича-Данченко, «начинает проникать в современный репертуар и в современную публику…» «Платон Кречет» еще не отмечен этим знаком, но многие другие пьесы, выросшие, казалось бы, из одного корня, уже несли в себе черты начинающейся литературной болезни. Исчезновение из пьес социальных контрастов определяло изначальную позицию автора как певца благополучной и налаженной жизни. Конфликтные ситуации, возникающие по ходу развития событий в пьесе, оказывались часто ложными, драматург как будто спешил успокоить зрителя: неприятности изживали себя быстро и безболезненно. При всех перипетиях доминирующее душевное состояние положительных персонажей оставалось уравновешенным. Но {274} так как театр невозможен без зрительского сочувствия и соучастия, авторы стали широко пользоваться всевозможными чувствительными ситуациями, примешивать к сюжету трогательные положения и душещипательные мотивы.

Художественный ждет от современных драматургов иной позиции. Теперь уже именно он отстаивает необходимость на театре серьезных столкновений и проповеди существенных идей. Для него быт, его обаяние, его милые подробности — по-прежнему лишь толчок к раскрытию отнюдь не бытовых явлений действительности. Именно в эти годы МХАТ начинает усиливать политическую заостренность драматургических ситуаций. Это коснулось всех постановок 30‑х годов и особенно репертуара Горького — за годы с 1933‑го по 1938‑й МХАТ поставит четыре его пьесы.

14 марта 1934 года прошел в 800‑й раз спектакль «На дне». Более тридцати лет он жил на сцене своей счастливой жизнью.

## 6

1936 г.

«… Боевой тон буревестника зазвучал новой мощью мудрости, появился последний спектакль. “Враги”. Горьковское мироощущение стало в Художественном театре уже основным».

*Немирович-Данченко*

Горький 900‑х годов встретился с Горьким 30‑х. За это долгое время многое изменилось. Вторая встреча Горького и Художественного произошла в совершенно новых условиях.

К постановке «Врагов» (пьеса написана в 1906 году) МХАТ приступил в пору своей второй молодости. Теперь театр привлекает бескомпромиссная ситуация пьесы Горького, волнует контрастное сближение светлого и темного. Он чувствует себя в силах оправиться с трудной задачей — показать человеческие судьбы в резком свете идеологической {275} схватки. Страсти идейно-политических убеждений проникают всюду и всюду наводят свой порядок — в любви, в ненависти, в отношениях между отцами и детьми и, конечно, там, где есть хозяин и рабочий. Психологический метод на этот раз вскрывал и обнажал механизм классовых противоречий.

Немирович-Данченко, ставивший спектакль совместно с М. Кедровым, считал «Враги» одной из лучших пьес писателя, в ней, по его мнению, нашли воплощение самые сильные стороны дарования Горького-драматурга. «Вы берете кусок эпохи в крепчайшей политической установке и раскрываете это не цепью внешних событий, а через характерную группу художественных портретов, расставленных, как в умной шахматной композиции… мудрой композиции», — писал Немирович-Данченко Горькому вскоре после премьеры «Врагов»[[145]](#footnote-146). Режиссерское прочтение постановщики плотно связали с названием пьесы: они полагали обязательным передать атмосферу напряженного классового столкновения Ничего от дискуссии, от диспута, на сцене встречаются враги, и то, что происходит между ними, грозит смертью, каторгой, предательством. В этой пьесе словом не обманывают, не смягчают, не примиряют, им называют все своими именами. Здесь слово приводит в ясность отношения и ситуации, оно так же материально, веско, как выстрел, как приказ, как удар. По свидетельству А. Грибова, игравшего в спектакле Левшина, Немирович-Данченко «впивался» в текст Горького, постановщик убежден, что ключ к замыслу «Врагов» явится от проникновения в «чугунное», как называет его Немирович, слово автора. У Горького смысл реплики открывается вполне, его слово откровенно.

В этом спектакле МХАТ, пожалуй, впервые занял безоговорочную позицию, признавая право рабочих защищать свои интересы с оружием в руках.

{276} Идейные враги не расходятся, оставаясь каждый при своем убеждении; противника опрокидывает отнюдь не аргумент — врага должно повергнуть, уничтожить, убить. Такова была точка зрения М. Горького, высказанная им в статье «Если враг не сдается, его уничтожают», — этот взгляд теперь разделял и Немирович-Данченко.

Прямая и по-своему локальная мысль пьесы ожила в художественном образе спектакля, достаточно сложном и полифоничном: каждый исполнитель подчинял свои сценические задачи главному смысловому зерну спектакля, и каждое лицо освещала тема классовой вражды. «Многие театры до МХАТа трактовали “Врагов” как историческую пьесу, как спектакль из истории русского рабочего движения, и подобный историзм лишал пьесу ее подлинного сердцебиения, до сих пор живого, волнующего, и превращал в поучительный, но суховатый документ, полезный при занятиях по истории рабочего движения», — писал о спектакле «Враги» историк театра С. Дурылин.

В процессе подготовки этого спектакля Немирович-Данченко формулирует известное положение о синтезе трех восприятий: «жизненного (не житейского), театрального и социального». Идейность и даже своего рода патетичность утверждений — константа Художественного театра. И в этом смысле его «Враги» близки «Доктору Штокману» («Враг народа»). Время внесло лишь одну, правда, весьма существенную поправку: для театра стало существенным классовое, политическое определение образа. В дальнейшем, когда Немирович-Данченко будет работать над спектаклями классического репертуара — «Анна Каренина», «Воскресение», «Три сестры», «Гамлет», — он останется верен своей формуле о трех восприятиях. Для него она приобретает всеобщий и постоянный характер.

В 1937 году спектакль «Враги» показали на гастролях в Париже. В отзывах прессы говорилось, что театр из чеховского превратился в горьковский, но многие признавали правомерность подобных перемен, видя в них уступки {277} не обстоятельствам, а духу времени — сегодня многие признавали силу авторитета Горького, борца за права человека, за социальную справедливость…

Театр помнил об особой природе авторской тенденции и, зная из прошлого опыта наверное, что публицистичность неотъемлемая часть построения образа, сумел и на этот раз выстроить и перекинуть иногда простые, а иногда весьма причудливые психологические мостки между автором и его созданием, не изменяя логике и правде, раскрыть внутренний мир человека, будь он друг или недруг. Но при этом исполнители врагов должны суметь передать и свое личное «беспощадное» (Немирович-Данченко) отношение к тем, кого они играют. Сравнительная неудача, постигшая театр в работе над пьесой Горького «Егор Булычов», может быть, произошла от того, что Л. М. Леонидов, исполнитель Булычова, артист редкого таланта, понадеявшись на самостоятельную жизнь образа, разорвал непосредственные связи между персонажем и создавшей его мыслью писателя.

Вторая встреча с А. М. Горьким сыграла в новой истории Художественного театра огромную роль: дальнейшая его судьба будет складываться под знаком единства тенденции и художественности. Там, где театр разрешает эту проблему цельности, он убеждает правдой, если же нет — обнаруживает свое бессилие. «Да, теперь это театр Горького! — провозгласит Немирович-Данченко в известной своей статье “Театр мужественной простоты”. — Но театр Горького не исключает театра Чехова, а как бы вбирает его в себя»[[146]](#footnote-147).

В те годы, излагая свои соображения об искусстве театра, Немирович-Данченко постоянно говорит о стиле высокого реализма, о новом романтизме и о мужественной простоте. Горький помог определить и выработать во многом {278} новый для Художественного театра критерий; с ним театр отныне подходит и к явлениям жизни и к явлениям искусства. Горький стал тем драматургом и тем общественным деятелем, который помог МХАТу утвердиться на его новом пути и укрепил намерение идти дальше. Горький дал театру наглядный урок мастерства превращения искусства социальных акцентов в искусство политических оценок.

В 1945 году Леонид Леонов в своих воспоминаниях напишет: «Но всякий, кому будет принадлежать честь дальнейшего развития русского репертуара, должен будет пройти под творческой аркой Горького, после того как минует он улицы и площади — Гоголя, Островского и Чехова»[[147]](#footnote-148).

Под сводами творческой арки Горького дважды прошел и Художественный театр.

# Глава одиннадцатая. «Не отступать…»

## 1

«Не помню, как играл, что делал партнер, но я играл хорошо. *Значит, я играл плохо* Не помню, как я играл, но помню, как играл партнер. *Значит, я играл хорошо*».

*Станиславский*

В октябре 1928 года театр праздновал свой тридцатилетний юбилей. Вечером, во время спектакля, Станиславский, игравший Вершинина в «Трех сестрах», потерял сознание. Это участие в торжественном спектакле стало последним днем его исполнительской деятельности — жизнь Станиславского-артиста закончилась. Остатки своих сил {279} он отдает теперь режиссуре, но главное — воспитанию актера, практическому упрочению «системы».

Наступили 30‑е годы. На репетициях Станиславского и Немировича-Данченко все чаще появляются люди, которые бережно записывают каждое их слово. Болезни не давали забывать о старости, а старость требовала подведения итогов. Настал час обобщить свой труд в искусстве, оценить опыт, продумать свои заблуждения и удачи и, быть может, в последний раз делом, спектаклем доказать плодотворность избранного когда-то художественного направления.

Слова о простоте, правде, сдержанности, об идейной глубине в стенах Художественного театра звучали с самого его зарождения и еще раньше, когда Станиславский подвизался в Обществе, а Немирович-Данченко преподавал в Филармонии. Создатели Художественного прошли долгий путь. Он иногда кажется извилистым, но, по существу, он ясен и прям, потому что и через тридцать лет театр остался верен своим принципам. В эти свои последние «золотые годы» Станиславский и Немирович-Данченко вновь настойчиво призывают к простоте, к правде. Объясняя, уточняя и углубляя эти важнейшие опоры МХАТ, они не устают напоминать, как это нелегко и каким иногда долгим и сложным может быть труд, призванный принести плоды. Советы великих мастеров становятся и более мудрыми, и более прозорливыми, и как будто и более простыми. Сценическому искусству Художественного родствен живописный гений Рембрандта: стремясь к совершенству, он пришел к «чудесной простоте, полной внутреннего богатства»[[148]](#footnote-149), естественности, психологической содержательности, ему было присуще глубочайшее чувство реальности, и никто так не умел, ничего не приукрашивая, опоэтизировать самый будничный мотив, а большой идейный замысел {280} связать воедино с жизнью природы и жизнью человека.

Потребность обобщать, находить символ во МХАТе обязательно сопрягается с простотой, жизненностью, реальностью. При этом все обостряется до крайности: если это событие — оно значительно, поворотно; если чувство — оно глубоко и определенно; если слово — оно весомо и действенно. Не суживать, а расширять, не приглушать, а добиваться полноты звучания — таковы режиссерские устремления Художественного этих лет.

Работая над «Грозой», Немирович-Данченко говорит актерам, что надо находить «классические монументальные образы», что спектакль подобен песне, которая «несет в себе всегда глубокое и простое чувство», что для настоящего искусства излишни бытовые «разъяснения», необходим «художественный максимализм», когда «все чувства… огромного масштаба».

Простота непременно соединяется с выразительностью — таково обязательное условие, иначе на сцене неизбежно восторжествуют простоватость, «простотца», органика как прием, задушевность как штамп, пауза как внешнее обозначение задумчивости. Простота только кажется антиподом привлекательной, яркой формы. Художественный театр в своем искусстве никогда не был постным, он любил и выдумку, и сценический трюк, и актерское преувеличение, и роскошные цвета оформления, не признавал лишь одного — подмены театра забавой. Считалось — таково было глубочайшее убеждение художественников, — сцене стоит отдать свою жизнь, если тобой руководят серьезные нравственные, не суетные цели. Нужно ли кого-нибудь заверять, что люди Художественного тоже уступали искушению славы, известности, наконец, просто житейским заботам. Всякое случалось. Но здесь чрезвычайно существенно другое: неизменной и неколебимой оставалась вера в театр как храм, где артист — его служитель. Станиславский и Немирович не были постановщиками, организаторами сценического дела лишь в обычном, прямом значении {281} этих слов. Они свято убеждены, что институт театра способен повлиять на человека, сыграть в его судьбе важную роль, что театр — это грозная и величественная сила, воздействующая на ход истории человечества. Старые, уже уставшие, перед лицом надвигающейся смерти собрав последние силы, Станиславский и Немирович-Данченко продолжали утверждать, что искусство требует к себе серьезного отношения, и цели, которым оно служит, обязательно возвышенны.

В последние годы жизни К. С. Станиславский все чаще обращается памятью к Л. Сулержицкому, своему вернейшему соратнику, утверждавшему в театре не столько профессиональные, сколько нравственные идеи.

Как объяснить талантливому артисту, имеющему успех у публики, у прессы, что его назначение не исчерпывается хорошо сыгранной ролью, что есть иная мера, когда успех может обратиться в неудачу, а талант не заслуживает поощрения? Есть много людей, одаренных сценическим талантом, есть много артистов, способных сыграть трудные и разноликие роли. Но Станиславский и Немирович-Данченко работали ради того, чтобы актер смог поведать зрителю нечто причастное к высокой сфере духа, послужить своим мастерством извечному стремлению человечества к истине. Требования художественников к актеру, по существу, просты, им в этой профессии виделась одухотворенная, благородная личность, обладающая сценическим дарованием. Художественный театр сближал такие понятия, как талант и духовность, мастерство и личность. Для Льва Толстого, кроме таланта, для создания «истинного художественного произведения» необходимы такие условия: «1) правильного, то есть нравственного, отношения автора к предмету, 2) ясности изложения или красоты формы, что одно и то же и 3) искренности, то есть непритворного чувства любви или ненависти к тому, что изображает художник…»[[149]](#footnote-150) Создавая Первую студию МХТ, Л. А. Сулержицкий, {282} друг Толстого, заботился прежде всего о том, чтобы молодой артист, воспитанный на «системе» Станиславского, утверждал со сцены то, во что он сам верит.

Когда говорят, что принципы Художественного театра, и в частности «система» Станиславского, имели развитие, то это верно лишь отчасти. Углублялся, обострялся сам взгляд на искусство, но точка зрения оставалась неизменной. Здесь стоит сказать еще раз: судьбу Художественного театра трудно разделить на этапы, у этого театра одно лицо — оно было молодо, потом оно возмужало, наконец, постарело. Есть лица, которые легко узнают и через много лет, — таким было лицо Станиславского, таким был и лик Художественного театра…

## 2

1932 г.

«Сейчас понимают Гоголя, как Гофмана: получается немецкий Гоголь… Мы подойдем к Гоголю по-своему… через актера».

*Станиславский*

Материалы к постановке «Мертвых душ» 1932 года поражают не только свежестью восприятия произведения Гоголя, силой театральной фантазии — они обнаруживают цельность художественных идей постановщика — Станиславского. Казалось бы, что общего между «Драмой жизни» Гамсуна и «Мертвыми душами»? Тот, ранний, спектакль эпохи «заблуждений», этот — постановка поры окончательного формирования художественных взглядов гениального реформатора. А между тем и сейчас, как и тогда, Станиславский говорит о том, что зрителю «нужны глаза» актера, что более интересным окажется результат, если актер поменьше будет двигаться на сцене, потому что тогда он почувствует потребность возместить внешнюю «статичность» движением внутренним…

Путь к обобщению идет через «мелочи». Репетируют сцену: Чичиков и Ноздрев играют в шашки. Чичиков — {283} В. Топорков, Ноздрев — И. Москвин, оба артиста сильного сценического таланта, истинно богатой фантазии, и понадобись им украсить роль, заминки не случилось бы. Так эта сцена и шла: Ноздрев, простодушный и нагловатый жулик, и Чичиков, брезгливо равнодушный, но раздраженный явным мошенничеством своего партнера. Яркие краски, актерская естественность, но события никакого. Затруднение чувствовали и исполнители, хотя и не могли ясно понять его первопричины. Станиславский разрешил затруднение удивительно легко, он поставил вопрос так: что происходит в этой сцене, что кроется за игрой в шашки? Чичиков и Ноздрев играют на «души», а если пересчитать на деньги (это было сделано сейчас же, с карандашом в руках), то выходило, что в случае выигрыша Чичиков получает сорок тысяч. Сорок тысяч. Вот какая это игра! Здесь каждое движение должно говорить о схватке двух бойцов, осмотрительных и настороженных. Остался и юмор, и яркие краски, и естественность, но все ожило, действия партнеров пронизал смысл. Теперь можно было *увеличивать* найденное — дверь к обобщениям открылась. Так умение Станиславского увидеть самое существенное толкало исполнителей к простоте, правде и театру. Плюшкина играл Леонидов. Стремление сделать образ законченным и ярким поначалу вызвало у исполнителя желание подчеркнуть самую известную и самую примечательную черту героя — скупость. Леонидов собирал краску за краской, примету за приметой, считая принципиально важным не выпускать из круга образа ничего, что рисует этого фантастически жадного человека. Все эти «мелочи» прокладывали актеру дорогу к выращиванию гоголевского характера. Но оказалось, что образ, слепленный исполнителем, не может выдержать движения, он распадается, как только Плюшкин начинает жить. Все «признаки», собранные вместе, не складывались в живое, органичное лицо. Леонидов шел в своих исканиях напрямик, и в конце концов, разнообразие оттенков, которое так радовало {284} и обнадеживало артиста, слилось в один цвет. Как часто любят повторять хрестоматийную фразу Станиславского — ищите у злого, где он добрый, не всегда проникая в ее смысл. Станиславский предложил Леонидову идти к скупости Плюшкина, отталкиваясь от тех моментов, когда он расточителен и щедр. Убогая, противоестественная, уродливая, но вполне искренняя «широта» натуры Плюшкина обличит его скаредность гораздо сильнее, образнее и неожиданнее. В сущности, этот посыл искать у злого, где он добрый, у скупого, где он щедр, у порочного, когда он чист, у сильного, в чем его слабость, — есть практика создания образа в его объеме. Ничто так полно не расскажет о скупости, как просветы щедрости, ничто так не выразит злобы, как краткие мгновения добросердечия. Нафантазируйте щедрость Плюшкина — и четвертушку бумаги, на которой он пишет расписку, он отдаст как легкомысленный, беспечный расточитель. Исполнителю не нужно бояться «расплескать самочувствие скупого» (Станиславский), иначе образ превратится в тюрьму для фантазии артиста. Леонидов вздохнул свободно, Плюшкин сделал первые уверенные шаги, скупец Плюшкин не стал менее скупым на пути парадоксов. Только при стрельбе желательно попасть в самый центр мишени, в искусстве же точность измеряется иначе: прямое попадание, как правило, не такое уж снайперское.

«Слишком уж просто: ах, весна, май за окном, я люблю Ирину, она моя милая сестра — значит, будем то и дело браться за руки, обниматься, нежно смотреть друг на друга, что-то друг другу в упор говорить. Это не Чехов». Так говорил Немирович-Данченко актерам, репетируя с ними в 1940 году «Три сестры». Предупреждение Немировича-Данченко касается не только штампованных представлений, когда артист для выражения чувств берет приметы, лежащие на поверхности. Он имеет в виду вообще всякое слишком прямое, пусть даже глубокое выражение внутреннего самочувствия.

{285} Позже, когда мир оценил прелесть «обратных решений» в искусстве, появился новый штамп: грустного стали играть улыбающимся, злого — добряком, глупого — многозначительным, Но это, так сказать, издержки, они не опровергают самого принципа, когда артист передает чувства своего героя, как будто чуть сдвинув фокус. Самое существенное и тайное раскрывается намеком — зритель его скорее угадывает, и тогда глубина переживания кажется ему неисчерпаемой. Вот это «рядом», а не в «яблочко» и составляет секрет мастерства зрелого Художественного театра. Мера отчаяния, мера любви, мера решительности никогда не обнаруживалась до конца, до «потолка» художником этого направления, каким бы талантом его ни одарила природа. Но зритель ощущал эту любовь, отчаяние или решимость гораздо сильнее, чем если бы исполнитель высказался, выплеснулся предельно. Немирович-Данченко любил, например, повторять — и это его высказывание хорошо знали в театре: «Правда должна быть неожиданной».

Что Гоголя не следует играть «натурально», известно теперь всякому, известно также, что гоголевские типы — это «хари» николаевской России и персонажи Ноздрев, Плюшкин, Коробочка и остальные суть не обыкновенные люди, а монументы человеческих пороков. В МХАТе спектакль ставили В. Г. Сахновский, Е. С. Телешева и автор инсценировки М. А. Булгаков, художником был В. В. Дмитриев. Весь постановочный коллектив, конечно, любил Гоголя, бережно относился к слову великого писателя и хотел выразить поэму «Мертвые души» яркими театральными средствами. И естественно, поначалу пошел по пути гиперболизации. Решили все увеличивать, «искажать». Стол Собакевича не просто стол, а целое сооружение, стол-исполин; комнаты Манилова не просто комнаты — в них каждая вещь имела свою «рожу»; предметы обстановки овеществляли нравы и характеры своих хозяев, Этот постановочный прием обнаруживал и талант, и фантазию, {286} и театральность. Преувеличили, подчеркнули и поведение героев: страх выражался утроенно, улыбка превращалась в гримасу, а, например, сцена вышивания губернатором кошелька разрослась в блестящий эстрадный номер. Добивались, чтобы форма сценической жизни актера соответствовала материальному окружению и тем необычным событиям, которые происходят.

Но этот прием, доведенный по-своему до завершения, неожиданно превратил захолустную Россию в некий парадный, маскарадный и красивый мир, и Гоголь покинул сцену. Театральность вытеснила жизнь, а значит, это талантливое преображение не было искусством Художественного театра. И простая логика, с какой подошел Станиславский к поведению артиста на сцене, сразу обесцветила, обратила в прах все эти произвольные украшения и добавки. По мнению К. С. Станиславского, на сцену проникла «маска», она подменила гоголевское видение.

«— Почему вы строите такие гримасы при входе в комнату? — спросил Станиславский.

— Это от страха… мы очень перепуганы событиями.

— Страх нельзя играть… нужно спасаться от опасности, а опасность не здесь, а там, откуда вы пришли… Вы стараетесь “сыграть” страх, да еще так неискусно… Вы хотите найти острую форму? Найдите сначала верное содержание, подлинные человеческие чувства»[[150]](#footnote-151)…

Станиславский постоянно присутствует на репетициях. Он советует произносить текст так, чтобы партнер *видел* внутренним взором все, о чем говорится в репликах, он протестует против излишней подвижности, ибо за ней часто скрывается пустота (текст можно проболтать, а событие пробегать, зрительная подвижность легко прячет {287} внутреннюю инертность); он беспощадно и решительно отбрасывает все ширмы, обнаруживая то, что приблизительно, «условно», взято под горячую руку, и просит исполнителей вернуться к покою, логике, ясности и, наконец, с особой тщательностью следит, чтобы артисты не допускали ни одной не наполненной паузы.

Москвин, игравший Ноздрева, первый отказался от суетливости, он нашел для своего героя особый внимательный прищур глаз, потом родилось характерное движение руки к усам и бакенбардам — этот жест выдавал спрятанное волнение; голос зазвучал ниже, на бархатных нотках. Успех Москвина увлек и других — теперь реплики возникали из недр скрытой энергии, она-то и продвигала вперед события. Простое замедление дало прекрасные результаты, и Станиславский стал искать перемен в темпе и ритмах. Пусть Ноздрев — Москвин отвечает на все вопросы без запинки, без сомнений и без полутонов, пусть губернатор — Станицын вышивает и поет не опереточно, а совершенно всерьез, ведь рукоделие — его гордость, радость. Пусть Топорков наделит своего Чичикова желанием как можно быстрее разбогатеть. Все чувства, о которых пишет Гоголь, это страсти, а не расчет, но фантасмагория Гоголя обязательно опирается на быт, и здесь для Станиславского скорее важен опыт Островского, чем фантастика Гофмана. Гоголь — писатель русский, и это очень важно помнить; необычайные события вокруг купли и продажи «мертвых душ» всеми воспринимаются как обычные, заурядные, в этом и есть ужас и «черный юмор» совершающегося.

Магическим кристаллом, все преображающим вокруг, стала фраза Чичикова, как рефрен повторяемая им почти в каждой сцене: «Итак, я бы желал знать, можете ли вы мне таковых, не живых в действительности, но живых относительно законной формы, передать, уступить или как вам заблагорассудится лучше?» Предложение Чичикова купить то, что продать как будто и невозможно, приводило {288} все в действие, возбуждало чувства, проявляло отношения и, наконец, вызывало к жизни ведущую и часто худшую «страсть» действующего лица. Превращение Собакевича, или Коробочки, или кого-нибудь из подобных лиц в тип происходило в тот момент, когда речь заходила о «мертвых душах». За спиной «частного Собакевича», по выражению Станиславского, «виднелись тысячи таких же помещиков, крепостных, чиновников-бюрократов, военных и так далее…». Бездуховность проявляет себя всегда очень конкретно, ее цели, как бы широки они ни были, тем и отличаются от возвышенных устремлений, что их можно перечислить, посчитать, взвесить, обмерить, назвать им цену. Вот это переключение таких бесплотных понятий, как смерть, душа, в план *предметов*, более того, превращение души в товар, духа в деньги — и есть, собственно, природа гоголевского вселенского ужаса и смеха. Здесь, в этом идейном и художественном фокусе, Станиславский и вскрыл источник театральной гиперболизации, театрального гротеска.

М. А. Булгаков поначалу, как и все участники постановки, принял в штыки предложение Станиславского переделать работу, приготовленную уже для сдачи. Но проходит несколько репетиций, и Булгаков пишет Станиславскому письмо: «Цель этого не делового письма выразить Вам то восхищение, под влиянием которого я нахожусь все эти дни. В течение трех часов Вы на моих глазах ту узловую сцену, которая замерла и не шла, превратили в живую. Существует театральное волшебство!.. Я затрудняюсь сказать, что более всего восхитило меня. Не знаю, по чистой совести. Пожалуй, Ваша фраза по образу Манилова: “Ему ничего нельзя сказать, ни о чем нельзя спросить — сейчас же прилипнет” — есть самая высшая точка. Потрясающее именно в театральном смысле определение, а показ, как это сделать, — глубочайшее мастерство! Я не боюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет через Вас. Он придет в первых картинах представления в смехе, {289} а в последней уйдет подернутый пеплом больших раздумий, Он придет»[[151]](#footnote-152).

«Мы искали Гоголя»[[152]](#footnote-153), — говорил Станиславский, объясняя смысл и цель переделок. Последний, третий вариант оформления принадлежал уже В. А. Симову: на фоне сукон появлялись по ходу спектакля самые характерные для обихода каждого лица детали обстановки. Глаз художника как бы выхватывал из тьмы небытия только несколько предметов: пяльцы губернатора, кучу тряпья Плюшкина, стол Собакевича… Подобное решение призвано было направить внимание зрителя на психологический центр события, там предстояло все угадать, все увидеть. Оформление выполняло и другую роль: оно выражало именно ту Россию, где происходило действие «Мертвых душ».

«Мертвые души» — один из последних спектаклей Станиславского в Художественном театре. Он еще будет работать над «Талантами и поклонниками», над «Мольером» Булгакова и «Тартюфом» Мольера, но завершит только постановку пьесы Островского. От «Мольера» Станиславский отказывается сам, так как не видит возможности преодолеть противоречия в характере главного героя, а премьера «Тартюфа» состоялась в 1939 году, когда Станиславского уже не было в живых.

## 3

1932 г.

«Теперь спросите меня: в чем счастье на земле? В познании. В искусстве и в работе… А успех? Бренность».

*Станиславский*

Константин Сергеевич Станиславский умер 7 августа 1938 года на своей квартире в Леонтьевском переулке (теперь это улица Станиславского). За несколько дней до кончины Станиславский получил на подпись верстку книги {290} «Работа актера над собой». Он глубоко ощутил торжественность этой минуты, но, как и прежде, как и всегда, чувство удовлетворения омрачало сознание, что сделано мало, что сделано не так, как хотелось… Уже тяжело больной, без сил, понимая, что умирает, он пользовался каждой минутой облегчения болезни, чтобы записать еще и еще несколько слов своего учения об искусстве. Он жаждал довершить дело своей жизни и спешил прояснить все, казавшееся ему еще туманным, уточнить то, что, думалось, выражено еще смутно.

Воспоминания актеров о том, как Станиславский нередко обращался к ним с просьбой забыть все то, что он советовал накануне, свидетельствует не о шатаниях Станиславского, а о его готовности взглянуть на любое явление искусства не предвзятыми, открытыми глазами. Станиславский как художник, философ и личность лишен обычных градаций: период ранний, период поздний; в сущности, он, как уже говорилось, не изменял ни своих взглядов, ни своего метода. Может быть, когда Станиславский выступает актером на сцене Охотничьего клуба, он еще склонен к сценическому «баловству», и порой ему изменяет вкус. Но и это утверждение сомнительно, потому что идет оно от самого Станиславского, а он, как совершенное воплощение учителя, иногда утрирует свои ошибки, кается в них, преувеличивает свои неточности во имя того, чтобы сделать наиболее наглядными, наиболее привлекательными те выводы, к которым он ведет ученика. Большому таланту присуща убежденность, и следствие этого — пристрастные суждения, настойчивость, азарт. Но такова почва художественного максимализма — качество, о котором в последние годы своей жизни так часто и с надеждой говорил Немирович-Данченко.

Театр, где все строится на «чуть-чуть», на тончайших психологических мотивах, нуждается в прочном фундаменте, ибо то, что венчается ажурным плетением, имеет основанием простые, ясные, верные действия и задачи.

## **{****291}** 4

1932 г.

«По мере того, как в других театрах по нашей программе будут вырабатываться актеры по “системе”, они сами будут стремиться к нам. Так создается смена».

*Станиславский*

Каким должно быть искусство театра, каким идеалам оно служит и к каким образцам стремится — это Станиславский определил в начале своего творческого пути. Обдумывались, находились лишь средства: творчество актера нуждалось в практических советах. «Приспособления» же менялись от спектакля к спектаклю, от автора к автору. Проникая анализом, казалось бы, в недра рождения образа, Станиславский предупреждает: «… Однажды и навсегда условимся, что скрытая суть, конечно, не в физической задаче, а в тончайшей психологии, на 9/10 состоящей из подсознательных ощущений»[[153]](#footnote-154). Надо поэтому помнить, что, как бы сознательно в Художественном театре ни относились к созданию роли или всего спектакля, никто не считал себя вправе и в силах вмешиваться в сложные и глубоко интимные процессы творчества, происходящие в подсознании художника. Способность актера легко довериться силе предлагаемых обстоятельств, вера в них приведет его к верному чувству, но чувство капризно, легко возникая, оно так же легко может исчезнуть, а без него невозможна жизнь в образе, невозможно творчество. Станиславский перестал говорить о чувстве и стал призывать к действию, потому что опыт и практика подсказывали ему, как трудно актеру удержать чувство. «Вера является тогда, когда есть правда, правда создается на сцене от внутреннего и внешнего действия»[[154]](#footnote-155). И Станиславский предлагает идти к вере путем «внутренних и внешних действий». {292} Если бытовая логика — необходимая канва творческой фантазии, то «физические действия», о которых последние годы говорит Станиславский, необходимый маневр, чтобы «выманить» творческое самочувствие. Станиславский предлагает актеру «схему физических задач и действий», оговаривая, что, сами по себе простые и даже элементарные, они призваны открыть заветную дверь в мир сложной психологической жизни образа. Физические действия и задачи можно повторять, их можно выполнять раз от разу, их можно вспомнить — вот почему они верные помощники в работе, на них можно вполне положиться. Этот практический прием расчищает дорогу к подсознанию, провоцирует его активность и, наконец, вызывает чудо творчества.

Когда Станиславскому стало известно, что к печати готовится его режиссерский план постановки «Чайки» на сцене МХТ — знаменитого спектакля, прославившего и театр, и авторов, — он посчитал необходимым опротестовать это издание, убежденный, что сейчас оно принесет лишь вред. Режиссера волновали сегодняшнее положение театра, сегодняшние его проблемы, сегодняшняя перспектива дальнейшей работы, и с этой точки зрения «пропаганда» прежних приемов работы над спектаклем противоречила тому новому, что он утверждал в настоящий момент.

С конца двадцатых годов Станиславский все свое внимание направляет на изучение органической творческой природы актера. Он хочет ей помочь, освободив от всяческого давления, от всяческого насилия. Вот почему старые приемы, в которых была поставлена когда-то «Чайка», приемы «режиссера-деспота», ему кажутся теперь не только устаревшими, но и глубоко неверными. Он как будто все меньше надеется на режиссера, на его постановочную волю и все больше доверяет свободному творчеству актера, заботясь о том, чтобы исполнитель шел по пути реального ощущения жизни, пьесы и роли. Именно здесь Станиславский видит источник могучего театрального обновления. Но разве раньше, с самого первого дня своего существования, {293} Художественный театр не стремился к правде на сцене? Разве Художественный не начинал свою деятельность с борьбы со штампами? И разве его актеры не противопоставляли живое ощущение, живое чувство театральному? Да, так оно и было, так оно и оставалось в продолжение всех лет. И все-таки именно в последние годы Станиславский делает открытие, которое, по его мнению, раз и навсегда способно преградить дорогу всяческой театральной лжи — не только на сцену, но и к источнику актерского творчества. Это свое открытие он назвал «методом физических действий».

«Ни один театр в мире не может так быстро рассыпаться, как Художественный»[[155]](#footnote-156), — сказал однажды Станиславский. А ведь в театре работали актеры, по праву признанные мастерами, у них был опыт, умение, знания, они прекрасно понимали, как взяться за дело, обладали высокой степенью анализа и самоконтроля. В театре не хотели знать лишь одного — ремесла, а значит, каждая новая роль, каждый новый шаг должны были опираться на постоянно обновляемое живое чувство правды. Если же в этом чувстве правды появлялась трещина или оно подчинялось ложным целям, все здание мастерства и опыта артиста МХТ грозило обрушиться, превратив в обломки ремесленных приемов реалистический метод работы над ролью.

И вот чтобы этого не произошло, Станиславский предлагает выверять правду и логику актерского поведения самыми простыми физическими действиями. Беседуя в 1936 году с мастерами своего театра, он просит их выполнить простейшее упражнение с воображаемым предметом. И оказывается, мало кто из них может без трюка, без актерства, а преследуя лишь точность физического действия, выполнить задачу: взять воображаемую бумагу, воображаемую ручку, положить бумагу перед собой и написать воображаемое письмо. Участники этой встречи — а {294} многие из них не только режиссеры, но и знаменитые актеры, — делая этюд, сами того не желая, подменили живую реальность театральной, «условной», приблизительной. Абстрактно, не по настоящей правде взятая со стола бумага повлекла за собой «условность» адресата, «условность» всего действия, которое обозначалось так просто: «Я пишу письмо». Неизбежно появился штамп, а иначе говоря, театральное ощущение события. Оказалось, что простейшие физические действия обязательно нуждаются в психологическом оправдании и в подробных предлагаемых обстоятельствах. Если попросить актера войти в воображаемую комнату, то прежде всего ему необходимо знать, куда он входит и зачем, иначе он непременно войдет на *сцену*, но не в комнату, и начнет *представлять* действие, а не осуществлять его.

Предлагая актеру решать простейшие задачи, Станиславский знает, что их выполнение повлечет за собой необходимость выстроить линию действий уже более сложных. Одно связано с другим, только нащупав твердую почву органической правды, актер сделает первый верный шаг, второй, третий… Логика сама толкает вперед, вперед — к сверхзадаче, по линии действия. Сверхзадача и сквозное действие — вот основа театрального искусства, потому что они «самый сильный возбудитель подсознания». И Станиславский прочищает путь к этим вершинам творчества.

Физические действия, которые режиссер иногда называет «жизнью человеческого тела», обязательно и нерасторжимо связаны с индивидуальностью актера, с его личностью, с его подсознанием. Артист идет от простого к сложному, к самому сложному — но это всегда только он. И даже позже, когда почти теряется грань между индивидуальностью актера и созданным образом, все поступки и действия определяют личные свойства и чувства актера-человека. «Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми {295} обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, “где я, а где роль?”»[[156]](#footnote-157).

Роль требует чувства, но чувствовать по заказу нельзя, нельзя приказать себе переживать. К тому же чувство пугливо — сегодня оно есть, а завтра оно улетучилось. Физические же действия можно зафиксировать, они-то и станут канвой и основанием постоянно обновляемого переживания. Работу подхватит магическое «если бы» (если бы со мной произошло это — что бы я стал делать?), вымысел и воображение артиста оплодотворяют предлагаемые обстоятельства. Если актер выполняет физические задачи логично и последовательно, он приближается к жизни роли. Это еще не роль, но уже подход к ней. Собственно, умение пройти этот этап пути и называется техникой актера. Здесь он может тренироваться, совершенствовать свое мастерство, освобождая свою природу для творчества.

Станиславский приходит к убеждению, что в работе актера над ролью нужно убрать все, что мешает исполнителю свободно выражать свою индивидуальность, свою творческую потенцию. Режиссер обязан предложить свои «услуги» актеру только в тот момент, когда это станет действительно нужно актеру. Не читать ему лекции о сути вещей в свете проблем образа и всего драматического произведения, а поставить исполнителя в такие обстоятельства работы, когда он сам испытывает потребность спросить режиссера о существе происходящих в пьесе событий. Все, что еще не нужно актеру, все то, в чем он еще остро не нуждается в своей конкретной сегодняшней работе, не нужно ему и объяснять. Не нужно, потому что иначе начинается насилие над творческой природой артиста. Инициатива познания должна исходить только от актера и только в момент работы. Вот почему Станиславский отвергает азбучную последовательность работы над пьесой и говорит, что «застольный период» должен наступить лишь тогда, {296} когда актер почувствует в нем необходимость. Если исполнитель скажет режиссеру: я не знаю, что делать здесь, мне не все понятно, — вот тогда наступает момент сесть за стол и еще раз разобрать пьесу по линии действия.

Существует мнение, что в последний период своей деятельности Станиславский отказывается от застольного периода, отрицает его целесообразность и понуждает актера работать, когда тот еще не знает пьесы. Это, конечно, не так. Новое «приспособление» должно помочь использовать принцип застольного периода во всю его силу, в тот момент, когда все в дело, в помощь, когда знания о пьесе и о роли сразу находят отклик в подсознании актера. Только так анализ, сведения, размышления станут толчком к действию.

Станиславский вновь напоминает, что искусство Художественного театра не нуждается в «режиссере результата», необходим «режиссер корня», и цель театра он по-прежнему видит в раскрытии жизни человеческого духа. Он знает, что для выполнения этой цели актеру необходимы и высокий уровень общей культуры, и умение «прочитать автора», и способность соотнести проблемы литературы с сегодняшней жизнью, — все это всегда было важным и нужным в их театре. Но он уверен и в другом: эти драгоценные качества окажутся бесполезными, если утратится самое главное — способность поставить себя на службу органической природе творчества. Актер на сцене роняет платок, поднимает его — и неожиданно непроизвольное движение становится проверкой всей жизненной правды на сцене: еще секунду назад все казалось таким подлинным, таким искренним, и вдруг все померкло — обнаружилась театральщина. Лакмусовой бумажкой стало маленькое физическое действие…

О большой правде в Художественном театре думали постоянно, ее добивались сложными путями, к ней шли через психологические оправдания, от ее имени судили спектакль, роль. И вот у подножия этой большой правды притаилась и набрала силу совсем маленькая ложь. В этой {297} «маленькой лжи», которая, казалось бы, не имеет никакого отношения к «большой правде», Станиславский и разглядел смертельную опасность для искусства, которому так преданы были мастера МХТ.

Человек попадает в чужой дом — что он чувствует при этом? Чувство возникает лишь при условии, если актер выполнит ряд физических действенных задач. «Действуя, он переживает. Ища действие, он уже живет». Когда логика и последовательность действий установятся (их можно даже записать, зафиксировать), явится и линия чувства. В работе актера над ролью главным теперь стала *подготовка* к роли. Если актер довел до самой высшей степени правды простое физическое действие (скажем, сидит в кресле), он уже на пороге подсознания. И Станиславский именно здесь ищет органических, но вполне осознанных приемов. Конечно, без текста нет и роли. Но слово должно к актеру прийти только тогда, когда оно ему необходимо, чтобы словом этим действовать.

Если режиссерский показ, пусть самый талантливый, мешает актеру пробиться к самостоятельно найденному действию, — показ вреден. Если анализ пьесы, пусть самый умный, мешает актеру найти *свою* логику поведения, то такой застольный период тоже вреден. Долой все, что может толкнуть актера на путь лжи, все, что искажает его природу. Если действие логично — а логика может быть только индивидуальной, — оно ведет к правде. Если действие нелогично, оно ведет ко лжи. И тут всякое насилие, будь то показ режиссера, неточность автора или случайно выбранная сверхзадача, способно заставить замолчать подсознание творящего, убить его чувство и в конце концов не дать актеру пробиться к себе и через себя — к образу.

Станиславский, выступая защитником актера, не полемизирует с приемами других режиссеров, у него иная цель — он стремится оберечь почву, на которой произрастает истинное искусство.

Связь между телом и душой неразрывна. Идя по линии {298} «жизни человеческого тела», актер подспудно накапливает и «жизнь человеческого духа», потому что в каждом физическом действии скрыто и внутреннее действие, а значит, переживание. Физические задачи, если они выполняются не механически, избавляют актера от театрального ощущения событий пьесы. Гений творит свободно, его интуиция безошибочна, таланту же необходимо освободить свою творческую природу. Освободить, направить, успокоить, подготовить. И Станиславский приходит к выводу, который на первый взгляд кажется крамолой. Он предлагает в работе над ролью идти от внешнего к внутреннему, то есть совсем иначе, чем это жило в практике Художественного театра. Ведь считалось, что актер имеет право на сценический поступок только после длительного процесса внутреннего обогащения. Станиславский же сразу, с первой репетиции направляет актера к действию. Правда, оговаривается, что новый ход возможен только в том случае, если роль не почувствована сразу и полезен только на первых порах, когда актер приближается к роли. Он предлагает новое не потому, что разочаровался в старом, он уверен, что нашел путь и более прямой, и более верный. Цель же постоянна: вызвать, закрепить живое чувство творца.

«Жизнь человеческого тела» осязаема, видима, а потому более доступна для нашего вмешательства. Выстраивая и укрепляя линию «жизни человеческого тела», мы обязательно придем к психологии, к духу. От *верного* прямая дорога к настоящему, от веры в простые предлагаемые обстоятельства — к сложнейшим психологическим оправданиям. Горячее, темпераментное ощущение события легко перескакивает на фальшивое, а от холодного, но верного выполнения задач актер идет к подлинному чувству, а значит, к переживанию.

Итак, вызвав к жизни, по видимости, чисто внешний прием в работе над ролью, Станиславский по сути, как и прежде, выступает против актера-«представляльщика», он доказывает, что под покровом как будто искреннего {299} чувства может скрываться душевная пустота. Трудность заключалась не только в том, чтобы обнаружить ложь, противопоставив ей истину. Нужно было доказать, что ложь может скрываться в одеждах правды, защищаясь авторитетом самого правдивого в мире театра — Художественного.

Призыв к правде, который звучал на репетициях с первых дней деятельности МХТ, обрел теперь новую силу.

Станиславский, как всегда, когда дело касалось Искусства, был непримирим. Ему приходилось всю жизнь неустанно доказывать две важнейшие аксиомы: искусство — это жизнь человеческого духа и — без переживания нет театра…

Знаменитый режиссерский план к постановке «Отелло» Станиславский создал, когда серьезно болел и жил вдали от театра. У него была одна цель: попытаться заочно, в письмах, помочь артистам в их каждодневной практической работе. Это была как будто репетиция из будущего — вынужденная и пока временная разлука Мастера и его Дела, а в ней предчувствие трагедии «вечного закона» — сможет ли он, ученый и постановщик, когда его уже не будет на свете, сможет ли своим *написанным* словом быть полезен театру, смогут ли его воля, его опыт, его понимание, замкнутые на книжной странице или на бумажном листе, производить активное, творящее действие?.. Станиславский вел исполнителей по трудной дороге от знаний об образе — к образу. Цель — взять из жизни и, преобразив искусством, вернуть в жизнь — должна быть непрерывной, ее обрыв грозит гибелью художественному образу.

Лев Толстой в своем отклике на смерть Достоевского признался, что, восхищаясь творчеством писателя, никогда не завидовал Достоевскому, потому что его литература, собственно, не искусство, а «дело души». Для Станиславского театр также являлся делом души. И он предполагал, что эта способность дана каждому, отсюда его великие очарования и великие сожаления, здесь источник {300} его отчаяния и самых высоких и дальних надежд. Во Франции, Англии и других странах актерам давали дворянство, они получали высшие ордена, их принимали короли и президенты, но именно в России, где актера не считали за порядочного человека, появился Реформатор — своим трудом, своим искусством, своим нравственным образом он поднял актера на вершины духовной жизни народа. Актер, как и поэт, как и музыкант, как и общественный деятель, как и философ, увенчан отныне правами и авторитетом судьи и воспитателя.

## 5

1937 г.

«… Великолепный реалист Толстой твердо знает, что в мире, который он описывает… сентиментально-благополучного исхода быть не может».

*Немирович-Данченко*

В 1930 году Немирович-Данченко ставит «Воскресение» Л. Н. Толстого. Когда состоялась премьера, постановщику исполнилось семьдесят два года. Он давно мечтал о русской классической прозе и теперь, в тридцатые годы, работает над переложением для сцены романов Толстого. Были поставлены «Воскресение», «Анна Каренина»; инсценировка «Войны и мира» все время оставалась в планах. Немирович-Данченко полагал, что, наконец, наступило время, когда театр способен передать мысли и образы писателя по-толстовски, с такой же яркостью, как воспринимаются они при чтении. Он ощущает и в себе как постановщике и в коллективе достаточные силы, чтобы найти театральный эквивалент сочинениям Толстого.

Конечно, как и прежде, сам принцип инсценирования таил в себе опасность для романа. Но, как и прежде, Немирович-Данченко уверен, что театр сумеет восполнить потери глубокой разработкой центральной, ведущей темы. В «Воскресении» для Немировича-Данченко она выражена в названии романа: это рассказ о воскресении Катюши {301} Масловой. Ценность нравственных переживаний Нехлюдова Немировичу кажется сомнительной, они половинчаты, и главным героем он его не признает. Центр — Катюша, ее человеческое преображение, за ним и будет следить зритель, ее судьба будет его волновать. А Нехлюдов и то, что происходит с ним, — второстепенно.

Постановщика увлекает гражданская смелость, с какой автор взглянул на положение человека в России. И зерно спектакля Немирович-Данченко формулирует словами одного из героев романа: «обижен… очень уж обижен простой народ». Замысел сразу определил расстановку действующих лиц, каждый персонаж так или иначе соотносится с этим: «обижен… очень уж обижен простой народ». Светская Мариетт (А. Степанова) говорила о страданиях народа, помешивая ложечкой чай, прокурор (М. Прудкин) произносил речь о бедности и несчастиях народа, упиваясь своим красноречием, своей благородной позой…

Лицо «от автора», введенное в спектакль Немировичем-Данченко, позволило рассматривать события с особой точки зрения: на глазах у зрителя происходил процесс социального и философского анализа, согретый душевным пристрастием. Качалов, исполнитель этой роли, не наблюдал, не судил действия героев, а здесь, сейчас, на глазах у зрителей, и вместе с ними *осознавал* то высшее и неоспоримое, что каждому из героев в отдельности познать не дано. Качалов открывал перед зрителем этап за этапом тот путь, каким шел Лев Толстой к своим выводам.

Спектакль «Воскресение» при всей своей психологической тонкости отличался необыкновенной идейной резкостью и ясностью. По мнению Немировича-Данченко, «Воскресение» продолжило «идеологическое направление» театра, начатое еще спектаклем «На дне» Горького. В новых социальных условиях общественные взгляды Толстого получают свое полное выражение, больше нет необходимости «вуалировать» бунтарский, протестующий пафос Толстого.

Для всех в театре разница между спектаклем 1911 года {302} «Живой труп» и «Воскресением» 1930 года была очевидна — новое социальное видение изменило взгляд на героев Толстого, в свете политических оценок трактовались теперь и философские концепции великого гуманиста. Опираясь на свой опыт, Немирович-Данченко считал, что советскому актеру, его современному мироощущению «примиренчество» совершенно чуждо, и верил, что решение спектакля будет продиктовано не столько волей режиссера, сколько самой жизнью и, значит, в первую голову — изменившимся сознанием исполнителя. Он говорил, что в актере-человеке произошли существенные перемены и даже в старый, уже сыгранный исполнительский рисунок актер невольно, но неизбежно привнесет новые акценты. Если раньше, до революции, актер воспринимал авторский образ в двух измерениях — жизненном и театральном, то теперь, утверждает Немирович-Данченко, необходимо третье — социальное. Это он и называет синтезом «трех восприятий». С годами «социальное» он ставит на первое место[[157]](#footnote-158). И часто социальную правду он определяет как «правду» социалистическую.

На торжественном заседании в честь 35‑летия МХАТа Немирович-Данченко произносит речь, где говорит о себе, что он «режиссер с большевистским уклоном», так, мол, его понимают на Западе, и он не спорит с этой оценкой. И действительно, в своих поздних работах Немирович-Данченко придает огромное значение политическому заострению спектакля, «примату идеологии»[[158]](#footnote-159), как он говорил. Но требование социальной определенности соединялось с желанием придать спектаклю театральную законченность. В эти годы Немирович-Данченко много думает о театральности, о том, что ее почва — это обязательно большие внутренние задачи. Продолжая настаивать на важности для искусства {303} театра глубокого психологического анализа, он склонен, как никогда, к ясным и крупным формам, к сильным чувствам, к активному прочтению. В своих режиссерских замыслах Немирович-Данченко четко группирует действующих лиц в два лагеря, и уже нет места нейтральной позиции: один лагерь несет свет, добро, правду, другой — зло, ложь и тьму.

Именно так распределяет Немирович-Данченко силы в своем знаменитом спектакле «Анна Каренина», поставленном в 1937 году. Не ставя перед собой цели показать со сцены роман целиком, он подробно останавливается на сюжетной линии — судьбе Анны Карениной и, следуя своему выбору, решительно отказывается от всего, что не имеет непосредственного отношения к развитию этой темы. Взяв в основу «сценического эквивалента» трагедию героини, режиссер и здесь производит направленный отбор: выстраивая сценическое действие, он отсекает, например, сцены, где Толстой описывает зарождение чувства Анны и Вронского, и назначает отправной точкой сценического движения момент, когда страсть Анны (А. Тарасова) и Вронского (М. Прудкин) достигла апогея. Борьба самой Анны с любовью, ее желание противостоять «противозаконной» страсти, места в спектакле не находит. Более важно передать другое: «трагический конфликт между охватившей ее страстью и жестокой, фарисейской, господствующей над ее жизнью моралью ее среды и эпохи», — напишет Немирович 22 апреля 1937 года в газете «Правда». Его интересует взаимодействие мира, убивающего любовь, и Анны, воплощающей эту любовь.

Театральное решение «Анны Карениной» отмечено композиционной ясностью: с одной стороны — живое, естественное, свободное чувство, с другой — агрессивная, косная среда, которая уничтожает высшее проявление человечности — любовь. Этой центральной ведущей, энергично заявленной идее подчинена вся постановка, все ее компоненты, все действующие лица. Не только важное событие или {304} слово, но и всякий жест, всякое движение чувства рассматривалось и оценивалось только во взаимодействии с «зерном» спектакля и в подчинении ему. Даже улыбка или брошенная на ходу острота имели право на сценическую жизнь только если в них отсвет основного события — катастрофа с Анной.

Зритель спектакля оказывался сразу, с первых сцен, с первых реплик захвачен драматической коллизией. История Анны и Вронского обрушивалась на зрительный зал с такой силой, с такой откровенностью, что зритель тотчас же становился соучастником жизни, где события касались камергеров и светских дам, скачек и парадных вечеров. Захватывала атмосфера бунтующей молодости — Анна хотела жить, любить, она хотела быть свободной и насмерть боролась за свое женское счастье. Гибель героини, ее последний крик производили впечатление реального, страшного события: погибла женщина, ее толкнули под поезд, исчезла красота, оборвалась цветущая жизнь. Судьбе Анны был придан особый, не бытовой размах, режиссер добился ощущения бешеной схватки и кровавого ее исхода. Например, участникам сцены скачек Немирович-Данченко предлагает очень точно учитывать не только ситуацию, связанную с поведением Анны, но и сегодняшнее состояние актрисы Тарасовой в роли: прореагировала она на падение Вронского с лошади чуть сдержаннее — это сразу всеми участниками сцены должно быть замечено и оценено; постановщик связал крепкими узлами всех исполнителей с поведением исполнительницы роли Анны: здесь, сегодня, сейчас нужно было оценить малейшие изменения ее голоса, выражение ее глаз. Такая плотная, непосредственная и постоянно обновляемая зависимость исключала возможность превращения сцены скачек в иллюстрацию светской жизни. Скрытая энергия этой сцены прорывалась в момент нешуточной опасности, которой подвергает себя героиня. И главенствующая роль принадлежала здесь женщинам: они, считал Немирович-Данченко, создатели {305} морального климата, и они особенно беспощадны в гонениях на Анну…

Годы оборонительной позиции, которую занимал когда-то МХАТ, естественное желание отстоять свое лицо приводят театр к некоторому усилению, подчеркиванию своих стилевых особенностей. Немирович-Данченко очень чутко оценил эту опасность и вступил с ней в длительную борьбу. Он признает жестоким заблуждением стремление закрепить навечно так называемую чеховскую интонацию. Вспоминая прошлый опыт театра и свой личный как постановщика, он доказывает, что лучшим произведениям театра была совершенно чужда сценическая рыхлость, вялость, снижение тона. Да, Художественный театр избегал крикливости, грубости, несдержанности, прямолинейных подчеркиваний и элементарных выводов, но он говорил со своим зрителем ясным языком ясных убеждений. Тонкий анализ, изящные психологические характеристики вовсе не синонимы туманных мыслей, расплывчатых идей и смятых чувств — так же, как деликатность поведения воспитанного человека не означает слабости и ничтожности его душевных порывов.

Все сцены «Анны Карениной» он ведет в сильном темпе, сценически бодрых ритмах, каждое событие четко очерчивается, стремительно перебрасываются конструктивные мостки из картины в картину, из эпизода в эпизод. Действие развивается целенаправленно, набирая свой наступательный ход. Постановщик не боится контрастов, он полемически смело устанавливает перепады температуры внутри спектакля, сближая разнохарактерные и разнотемпераментные сцены. Желая всячески подчеркнуть несовместимость двух враждебных лагерей, Немирович-Данченко даже репетиции сознательно разделяет: сегодня работают сторонники Анны, завтра — ее «враги».

История страстной любви была помещена художником В. Дмитриевым в пышную обстановку сановного Петербурга; внешняя помпезная красота оттеняла истинную, {306} живую красоту «здорового», как говорил Немирович-Данченко, чувства. Торжественные формы жизни, роскошные туалеты, шитые золотом мундиры, парчовые драпировки, синий бархат, алый штоф стен обрамляли фарисейскую мораль, ложь, лицемерие — «торжественное рабство» (Немирович-Данченко). Исполнительница роли Анны Алла Тарасова счастливо отразила в своем сценическом образе грани режиссерского замысла. Ее героине было присуще то особенное простодушное жизнелюбие, та предназначенность к земным житейским радостям, когда всякие препятствия на пути к счастью кажутся противоестественными, бесчеловечными. Ее Анна была воплощением народных представлений о красоте, о женственности, о материнстве, о любви. Она была добра, мила, проста, ее чувства безгрешны, и на ее облике лежал жаркий отблеск трагического романа. Современному зрителю такая Анна Каренина пришлась чрезвычайно по душе. Тарасова в этой роли на долгие годы вошла в сознание публики как образец женского совершенства; созданным ею образом восхищались мечтательно и идеально…

# Глава двенадцатая. «Театр мужественной простоты»

## 1

1939 г.

«… Искусство наше, идущее от Чехова, обогатилось новыми линиями и стремлениями, которые где укрепляют в нас *чеховское*, а где и разрушают или направляют в другую сторону».

*Немирович-Данченко*

Причин, побудивших Немировича-Данченко взяться за постановку «Трех сестер», было много. Когда-то А. П. Чехов своими пьесами сблизил, сроднил коллектив театра, помог утвердиться новому театральному направлению, поддержал и оформил его искания. Прошло сорок лет, и теперь Немирович-Данченко, задумав постановку «Трех сестер», {307} надеялся, что и на этот раз Чехов окажет услугу второму поколению МХАТ, артисты лучше поймут, узнают друг друга, и в труппу вернется в полной мере ощущение глубокого, истинного коллективизма, без которого невозможно искусство Художественного театра. Анализ чеховского текста, пристальное, рабочее, не стороннее внимание к психологии чеховских героев должны были возвратить в сегодняшний мир сознание безусловной ценности тонких душевных переживаний. Этому спектаклю назначалось возродить с обаянием и мощью то, на чем вырос Художественный, что любил и чтил сам Немирович-Данченко и что потрясло первых зрителей МХТ.

В статье «Театр мужественной простоты», опубликованной «Известиями» в 1938 году, накануне юбилея МХАТа, Немирович-Данченко так говорит о надеждах театра: «Мы боялись, что из искусства сделают потеху, боялись разменяться на потеху с крикливыми элементами, стремились сохранить нажитое, с убеждением, что оно еще понадобится таким, каким было». Утонченное искусство Художественного вновь получило, верит Немирович-Данченко, опору в душе и в представлениях зрителя.

Как и сорок лет назад, «Три сестры» на сцене МХАТа стали явлением культурной жизни страны — таким широким и общественно значительным был успех. «Три сестры» вновь взяли на себя роль воспитателя чувств целого поколения.

Между первой и второй постановкой пролегли не только годы, изменилась в корне жизнь, изменился человек. В 1940 году прозу Чехова любили и читали, ценили в нем прекрасного писателя-классика, но жизнь, которая им описывалась, была почти так же далека от современника, как эпоха Тургенева. Уж давно не было ни трех сестер, ни Тузенбаха, ни Вершинина.

Немирович-Данченко задумал превратить постановку пьесы в сложный и плодотворный процесс воспитания современного актера. Советский актер пройдет школу Чехова, {308} но сыграет его пьесу по-новому. Чтобы получить этот и старый и новый результат, нужно было освободить себя от власти прошлого. Оно сковывало, оно требовало реставрации, оно пугало своим совершенством, мертвило фантазию сознанием невозможности повторить однажды пережитое. (Здесь надо вспомнить, что первая постановка «Трех сестер» продержалась в репертуаре театра двадцать три года.)

Как современного актера, с его совершенно иным человеческим опытом, поместить в прежние, пережитые и найденные другими чувствования, впечатления, интонации? Люди иначе стали смотреть на многое, и то, что казалось когда-то значительным и важным, теперь еле отмечалось вниманием, сходило за пустяк.

На репетициях мало говорилось о прошлом. Немирович-Данченко не старался, чтобы жизнь тех чеховских сестер возникла перед внутренним взором исполнителей «как живая», он добивался другого: понимания событий, характеров и отношений во всем их психологическом, философском и общественном объеме. Менее всего Немирович-Данченко в этой постановке — знаток жизни конца XIX века, близкий приятель Чехова, консультант. Не забывая своего личного опыта, напротив, нуждаясь в нем и опираясь на него, он имел смелость посмотреть на «Трех сестер» непредвзято: «Мы должны отнестись к этой пьесе, как к новой, со всей свежестью нашего художественного подхода к произведению». Всем участникам предстояло пройти горнило современной жизни. «Три сестры» рождались заново.

Когда-то жизнь, о которой писал Чехов, окружала исполнителей как воздух, да они и сами выражали, носили в себе эту жизнь. Хорошо был знаком быт героев, актрисы носили днем такие же платья, в каких выходили вечером на подмостки сцены, они знали, какое жалование получает работница телеграфа, где служит Ирина, как развлекаются в провинциальных городах, как представляют {309} свое будущее, и в жизни они произносили те же слова, которые говорили по роли. Теперь все это стало историей. Теперь к «чеховскому» лежал долгий путь. Надо было заново узнать, найти и понять все то, что в прежнем спектакле открывалось часто как само собой разумеющееся.

Приступая к созданию новых «Трех сестер», Немирович-Данченко предлагает исполнителям практические пути для достижения желанной цели. Он знает, что сегодня для актера особенно важен этап осознанного освоения каждого слова, каждого поступка — анализ и размышления должны обязательно предшествовать настроению и чувству. Он советует артистам еще до начала репетиций знать «назубок» всю роль, так как уверен, что для реплики первого акта понадобится «цитата» из третьего или четвертого: пусть память хранит весь текст целиком — это поможет определить в какой-то степени направление поисков. Если прежде «второй план» сценической жизни возникал естественно, часто непроизвольно и нуждался лишь в редактуре режиссера, то теперь «психо-физическое самочувствие в образе» могло появиться только как результат кропотливого обдумывания. «Второй план» накапливался по крохам, важно было суметь использовать все — литературные познания, чувственное проникновение в атмосферу чужого быта, личные ассоциации — и не забывать повнимательнее вчитываться в ремарки автора.

Молодые актеры, получив роли в пьесе Чехова, понимали, что играть этого автора в сегодняшних интонациях невозможно, и потому, произнося текст, неизбежно соскальзывали в «вежливый» полутон, по существу, разжижая и расслабляя чувства, действие, свою сценическую задачу. Немирович-Данченко верно распознал источник этой ошибки и опроверг мнение нового поколения артистов, что Чехова надо играть вполсилы и вполголоса. Тон чеховского диалога — это особенный тон, он выработан сдержанностью, воспитанностью, наконец, мужественным, не сентиментальным отношением человека к самому себе, но этот {310} тон полнокровен и насыщен. Да, чувства этих людей нужно угадывать, но они есть, и они горячи. Тоску, владеющую чеховскими героями, нельзя передать вялой ноющей нотой — ее природа и выражение совсем иные. Человек не менее несчастен, а его судьба не менее трагична, оттого что свое состояние он проявляет сдержанно.

Во имя художественного результата и ради нового взрыва творческой энергии сегодняшняя постановка осуществляется как бы во внутреннем споре с прежней. Чтобы объединить эти оба спектакля под одной крышей Художественного, необходимо было сначала их разъединить. Может быть, здесь скрыта причина, побудившая режиссера снять В. И. Качалова с роли Вершинина, вероятно, Немирович-Данченко считал, что актер не смог преодолеть своего прежнего ощущения роли и пьесы.

Оба чеховских спектакля, давний и новый, в конечном счете, не так уж отличались один от другого, во всяком случае они не оспаривали друг друга, как это может показаться, если перечитать некоторые записи репетиций. Впрочем, иначе и быть не могло. Коррективы, которые внесла жизнь, были предусмотрены самим методом художественников. Прежним осталось мхатовское доверие к авторскому тексту, внимание к человеческой психологии, связь с партнером. Прежним остался и сам Немирович-Данченко: мхатовское было формой его жизни в искусстве, сутью его художественной личности. Как будто оспаривая в процессе работы одно из лучших созданий своего молодого театра, Немирович-Данченко на деле оберегал и отстаивал душу этого создания…

Зерном «Трех сестер» Немирович-Данченко определяет «тоску по лучшей жизни». Этой основной идее, основному чувству он подчиняет жизнь действующих лиц и все события. Кого «тоска по лучшей жизни» не захватывает и не волнует, оцениваются как люди, которым тоска по лучшей жизни не свойственна, что является также красноречивым показателем внутреннего облика человека. К подобным {311} людям он относит Соленого, полагая, что этот характер может вырасти в современном спектакле из эпизодической фигуры в страшный и художественно значительный образ отрицателя жизни.

«В изображении Станиславского полковник Вершинин является единственным свежим, бодрым, полным нравственной мощи, а потому сильным и обольстительным человеком…» Так писали газеты в начале века. Не надо думать, что в старом спектакле торжествовала атмосфера уныния, обреченности, а в новом все стали бодры, веселы и твердо уверовали в светлое будущее. Оптимизм Чехова, его жизнелюбие поняли в театре и тогда, когда Чехов был современным автором, Станиславский в своих воспоминаниях о Чехове, написанных в 1907 году, говорит: «Антон Павлович был самым большим оптимистом будущего, какого мне только приходилось видеть. Он бодро, всегда оживленно, с верой рисовал красивое будущее нашей русской жизни. А к настоящему относился только без лжи и не боялся правды»[[159]](#footnote-160).

Но, как и всегда в Художественном театре, работа шла под флагом борьбы с устоявшимися представлениями, своими или чужими. Надо было воспринять «Три сестры» так, как будто никто никогда этого произведения не играл, не ставил и не читал. Чтобы пьеса захватила зрителя, она должна всерьез заволновать актера. Каково мое, актера и человека, отношение к ее героям, ко всему, что с ними происходит. На первом этапе репетиций твердо решили, что Ольга, Маша, Ирина, Тузенбах, Вершинин — это хорошие, достойные люди, этому нашлись подтверждения и в тексте пьесы и в чувствах исполнителей. То, что Вершинин, например, любит поболтать и пофилософствовать — его смешная черта, но никоим образом не отрицательная. Более того, его способность разговаривать, мечтать вслух вовсе не краснобайство, а активное утверждение выношенных {312} убеждений, форма деятельности. Одаренность творчеством у Вершинина приобрела именно такое выражение, и не его вина, если жизнь лишила созидательного и полезного поприща. Мечтания героев, их устремленность в будущее вырастали в своего рода действенный и философский центр спектакля: только прекрасные люди способны стремиться к новой, какой-то иной по содержательности жизни. Их недовольство собой, своим положением в постановочной композиции накрепко связалось с их активным желанием покончить с прозябанием — если не сегодня, то завтра, и непременно начать жизнь иначе. Не надо делать их борцами, могущими своей личной волей, своими непосредственными действиями изменить течение общественной жизни. По словам Немировича-Данченко, герои Чехова — это «мечтатели среди тусклой действительности и пошлости». Но то, что они способны на страстные мечты, что они могут стать счастливыми, — очень важно. И в подтверждение дееспособности чеховского интеллигента возникла в спектакле тема человеческого долга. Инертная покорность прикованных к галере жизни теперь, постепенно, вытеснялась проявлением мужества: герои решают насущную проблему — как жить. Им труден каждый шаг, но они исполняют долг, и это чувство толкает их к преодолению, дает им силы выстоять. Такие люди не могут не вызывать сочувствия, у них не просто «пропала жизнь» — им не удалось осуществить свои мечты.

Если раньше споры Тузенбаха и Вершинина о будущем, когда один утверждает, что и через двести — триста лет ничего не изменится, а другой защищает мысль, что жизнь обязательно переменится к лучшему, воспринимались как прекрасные домыслы, то теперь это — столкновение двух полярных точек зрения, «схватка двух мировоззрений», как поясняет Немирович-Данченко. Конфликт не делает их врагами, но позиции обоих отчетливо определенные. То, что в прежнем спектакле отличало мировоззрение Вершинина, теперь стало торжествующим тоном всей постановки. {313} В отношениях Маши и Вершинина выступает на первый план не трагедия разлуки, а радость счастливой встречи, жизнеутверждающая сила любви. Сцену Ирины с Тузенбахом перед дуэлью режиссер решительно освобождает от тона элегической обреченности и переводит ее в план сдержанно лирический.

Надежда и мужество — вот, собственно, слова, которые можно было бы поставить эпиграфом к спектаклю сорокового года.

Постановщик добивался ясности и чистоты звучания внутренних переживаний, не спрямляя их и не облегчая их содержательности. Он убежден, что в театре действует закон: человек выходит на сцену, говорит «Здравствуйте», и зритель должен понять, кто перед ним. Не потому, что люди открывают себя так легко, а потому, что это верный признак рождения образа.

Прежняя исполнительница роли Ирины, а ныне сорежиссер спектакля Н. Н. Литовцева вспоминала, что в начале 900‑х годов у них, актеров и зрителей, оставалось ощущение, что чеховские сестры «ногтями пытались открыть тяжелую-тяжелую дверь», но силы их малы, а препятствие огромно, и сердце сжималось от чувства безысходности. Немирович-Данченко заботится о том, чтобы артисты, исполняющие роли сестер и их друзей, и сейчас нажили чувство неудовлетворенности своей жизнью. Это чувство, если оно значительно и глубоко, обязательно вырастет в тоску по лучшей жизни — чувство, присущее людям, не желающим сдаваться. Жизнь сестер не кончена даже тогда, когда убит барон Тузенбах, когда приходит сознание, что любовь миновала, что Москва недостижима. Слезы сестер в финале, их речи о том, что человеку не дано знать, зачем он живет, зачем страдает, звучат уже несколько иначе — теперь зритель проникается надеждой, ему услышится другое: «Мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить»; «Всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна»; «Хочется жить!»; {314} «Жизнь наша еще не кончена» — и, наконец, слова Ольги: «Будем жить!»… «Это — “светлые слезы”» — так называет настроение финала «Трех сестер» Немирович-Данченко.

Премьеру «Трех сестер» 1940 года в постановке Немировича-Данченко, Н. Литовцевой и И. Раевского, в художественном оформлении В. Дмитриева, играли: А. Тарасова — Маша, А. Степанова — Ирина, К. Еланская — Ольга, М. Болдуман — Вершинин, Н. Хмелев — Тузенбах, В. Станицын — Андрей Прозоров, А. Георгиевская — Наташа, В. Орлов — Кулыгин, Б. Ливанов — Соленый, А. Грибов — Чебутыкин, Н. Дорохин — Федотик, В. Белокуров — Родэ, Н. Подгорный — Ферапонт, Н. Соколовская — Анфиса…

Второе поколение артистов Художественного театра проходит «школу Чехова». И усваивает не внешний стиль исполнения, а весь путь познания и самовоспитания, Чехов сыграл важную роль в формировании творческой индивидуальности артистов; как и для «стариков», этот автор и для нового поколения становится своим. Эстафета чеховского спектакля, принятая молодыми, не легла на их плечи бременем чужих открытий…

## 2

«Самое страшное: Ленин — и сентиментальность. А нам нужен пламенный вождь».

*Немирович-Данченко*

К двадцатилетнему юбилею Советской власти в драматургии появились произведения о вожде революции В. И. Ленине. Когда в 1940 году Н. Погодин создает «Кремлевские куранты», МХАТ делает свой выбор и приступает к работе над этой пьесой. Ставят спектакль Л. М. Леонидов и М. О. Кнебель. Впоследствии, по единодушному требованию участников спектакля, к постановке привлекается Немирович-Данченко. «Кремлевские куранты» считаются последней его работой.

Перед театром стояла трудная, но вполне конкретная {315} цель, ее нужно было достичь, не сделав ни принципиальных, ни художественных просчетов. Здесь нельзя было надеяться на случайную удачу, счастливое внешнее актерское совпадение или режиссерскую выдумку. МХАТ не мог «изобразить» Ленина или «доложить» идею образа, он мог попытаться проникнуть в характер этого великого человека.

К этому времени на театральных сценах зрители Москвы уже увидели в образе Ленина М. Штрауха в спектакле Театра Революции (пьеса «Правда» А. Корнейчука) и Б. Щукина в Театре имени Вахтангова (пьеса «Человек с ружьем» Н. Погодина); Малый театр показал премьеру пьесы К. Тренева «На берегах Невы». Художественный театр, верный своим представлениям о своей миссии, хотел и на этот раз проделать путь, предназначенный и открытый только ему: он подошел к воплощению образа вождя так, как будто бы подобное совершалось на театре впервые. Поэтому нельзя сказать, что МХАТ шел по уже проторенному пути и использовал чужой опыт. Все в «Кремлевских курантах» ожило в ключе Художественного театра, события пьесы повернулись неожиданной стороной.

Когда Л. Леонидов настаивал на обязательном участии Немировича-Данченко в постановке, один из его аргументов был: «… Вы почувствуете, как должна прозвучать пьеса». И действительно, с первых же репетиций Немирович-Данченко безошибочно угадал тот совершенно особый сценический тон спектакля, где центром является образ Ленина. Немирович-Данченко исходил из убеждения, что пьесу «Кремлевские куранты» нужно играть как произведение о герое-мечтателе эпохи мечтателей. Этот посыл и стал тем внутренним критерием, который организовал и соразмерил все компоненты постановки.

После первой репетиции Немирович-Данченко предлагает изменить последовательность картин пьесы. Он говорит, что тема «Ленин и ленинская мечта» прозвучит сильнее и ярче, если «Кремлевские куранты» начнутся со сцены {316} на улицах «новой Москвы»: зритель должен сразу почувствовать эпоху, атмосферу тех лет, увидеть воочию ту обстановку, в какой работал, мечтая о будущем, Ленин. Тогда картина «На охоте», если она пойдет в спектакле второй, а не первой, будет восприниматься совсем иначе, ее масштаб изменится, ее тема станет насыщеннее, слова значительнее. Спектакль же, начатый с картины тихой, бытовой, на опушке леса, обязательно понизит эмоциональную энергию событий, и первое появление вождя, вне явственной связи с жизнью страны тех трудных дней, не произведет нужного впечатления. Немирович-Данченко добивался, чтобы образ Ленина существовал в спектакле в плотном кольце художественных обобщений, его не удовлетворял «великолепный портрет», он хотел, чтобы образ Ленина возник и ожил в центре спектакля, вырос из его живой ткани — только в этом случае этот «Кремлевский мечтатель» станет вершиной всего сценического повествования. Уплотняя события связями с конкретным бытом того времени, Немирович-Данченко шел к героической теме пьесы, увеличив, укрепив и уточнив цели и задачи всех действующих лиц. Так, например, историю с курантами Немирович-Данченко решительно отодвигает на второй план, он видит в ней скорее символ, чем сюжетный мотив. Мечта Ленина об электрификации — вот, собственно, основной действенный и сюжетный стержень событий. Здесь сконцентрирована правда о Ленине, здесь перекрещиваются настоящее и будущее России.

Постановщики хотели, считали необходимым избежать всякой парадности, декларативности и в то же время опасались рассказать о Владимире Ильиче Ленине слишком буднично, слишком просто. Желание предостеречь исполнителя от неискренности, театральности могло привести к тому, что Ленин станет обаятелен, как многие, добр, как многие, разумен, как многие, темпераментен тоже, как многие. Позже А. Грибов, исполнитель этой роли, рассказывал: «Обывательское представление об обаянии человека {317} ни в коем случае не подходит для Ленина. Он был целеустремлен, искренен в своих привязанностях и антипатиях, правдив, требователен — тем и обаятелен. Таким я представлял себе Ленина, таким представлял его и Немирович-Данченко»[[160]](#footnote-161).

У Погодина было написано, что Владимир Ильич встречается, разговаривает с рабочими на мосту на фоне панорамы Кремля. Автору казалось, что это красивое, эффектное место действия способно уже само по себе приподнять события, придать ему символические черты. Но Немирович-Данченко, верный своей идее выражать масштабность через живого человека, предлагает проводить сцену встречи Ленина с рабочими подле кремлевской стены. «В этой сцене больше суровости», — замечает он. По его мнению, действие на мосту может толкнуть всю сцену на театральный, а значит, фальшивый тон, когда пейзажное обрамление возьмет на себя главную роль, превратив важное событие в статичную «живую» картину-иллюстрацию.

Немирович-Данченко добивался, чтобы Алексей Грибов обязательно сыграл гения и вождя. Но как осуществить эту задачу не иллюстративно? Надо, говорил он, чтобы зритель еще раз увидел перед собой действительно гениальную личность, вождя пролетариата, а не поверил театру на слово. Сыграть великого человека — задача необычайной трудности, гениальность в темпераменте. «Хочется не рассуждений, а молниеносных выбрасываний мыслей… это наиболее ярко выражает гениальность». Немирович-Данченко постоянно напоминает о «пламенности» Ленина — качестве, возникающем от захваченности мыслью, воодушевления ею. У актера, играющего Ленина, неизбежно появляется искушение изобразить известную по рассказам очевидцев и по кадрам кинохроники ленинскую стремительность жестов. Так произошло поначалу и с А, Грибовым: он защищал себя сходством внешнего поведения, находя {318} здесь опоры для сценического самочувствия. Немирович-Данченко предупреждает исполнителя: стремительность и быстрота превратятся в легковесные приметы, если они не обусловлены индивидуальной ленинской способностью «к загоранию» мыслью: идея — решение — план. Для Ленина мечта — это действие, это то, что завтра станет действительностью. Идея об электрификации — не просто утверждение или экономический расчет, в ней жар пламени ленинского сердца, который родствен, по выражению Немировича-Данченко, «силе гнева». Ленин воспламенен, вдохновлен мыслями, поэтому его мечты так заразительны, так зажигательны. Сегодня это электрификация страны, завтра иные планы, но театр должен вскрыть природу этих мечтаний.

Высокая нота, какая была взята камертоном к образу Ленина, потребовала и от других участников спектакля соответствия. Но как стать патетичным, ничего не наигрывая? Как сохранить верность жизненности, играя чувства, которые мы редко переживаем или наблюдаем в действительности? Характерно, что до того, как Немирович-Данченко стал проводить репетиции, опытные артисты, люди, бесспорно, преданные идеям Художественного театра, постановщики Л. М. Леонидов и М. О. Кнебель, все-таки пропустили момент, когда в работу проникла сентиментальность — один из самых опасных врагов театральной правды. Она стала проявлять себя там, где складывалась ситуация «вождь и народ». Желая подчеркнуть отношение к Ленину, артисты начали утрачивать живое и ясное понимание сути происходящего: они «играли» событие, демонстрируя свою реакцию на него. Немирович-Данченко возвращает исполнителям, так сказать, чувство реальности, он призывает к выполнению простейших задач — только степень внимания способна выразить пристрастное отношение к Ленину и к событиям, с ним связанным. Все услышать, ничего не пропустить, все понять, запомнить, оценить — так должны слушать Ленина рабочие у кремлевской стены. {319} И тон этой встречи скорее лирический, чем героический: сошлись поговорить основательные, положительные люди, которые прекрасно понимают и глубоко уважают друг друга.

Глубокая, истинная вера в искусство МХАТа, убежденность, что только это искусство способно выразить самые существенные процессы жизни, делали Немировича-Данченко преданным соратником К. С. Станиславского, настоящим художественником. Но он никогда не боялся отступить, сделать ошибку и не считал миссией своих последних лет во что бы то ни стало удержать старое. Принципы искусства МХАТ являлись сутью этого художника, и, пока он жил, он мыслил и творил по-мхатовски…

Владимир Иванович Немирович-Данченко умер 25 апреля 1943 года. Ему исполнилось в этот год восемьдесят пять лет, но до той ночи, когда случился сердечный приступ, он приходит, как обычно, как всегда, в театр на репетицию, и его замечания актерам по-прежнему темпераментны и хладнокровны, глубоки и просты, как и встарь, он умеет подсказать исполнителю выход из затруднений. И до самого конца каждый прожитый день ему в радость и удовольствие.

Театр осиротел — наступило время, которого со страхом ждали, к нему загодя готовились, но, как всегда, в таких случаях оно наступило неожиданно. Однако театр не ощутил свое положение как безвыходное — второе поколение артистов к тому времени держит на своих плечах весь текущий репертуар, это зрелые мастера, знаменитые на всю страну. Союз «стариков» с театром был долгим и счастливым, и теперь их детищу предназначалась самостоятельная жизнь…

# **{****320}** Глава тринадцатая. Лицо традиций

## 1

«В сущности, русское искусство на своих высотах всегда было одинаково… Искусство Щепкина, Шумского, Садовского, Ермоловой… и искусство лучших представителей МХТ в глубине своей безусловно единое искусство и единое мастерство».

*Станиславский*

История современного, сегодняшнего Московского Художественного Академического театра, вероятно, начинает свой отсчет с того дня, когда «послушный общему закону» театр перестал быть делом основателей и перешел в бережные и сильные руки их учеников. Второе поколение вступило в права наследников, оно берет обязательства учителей, и в старом, овеянном славой и традициями доме начинается новая жизнь. Еще звучат в ушах советы и предупреждения великих мастеров, еще путь театра освещен светом их присутствия, и естественно, что с этой поры становится обычным говорить о верности, о сохранности, о развитии найденного и открытого. Театр вступает на путь своей новой истории, впереди его ждут успех и полуудачи, периоды застоя и обновления — все, что, собственно, и составляет развитие любого театрального организма.

Станиславский верил, что Художественный театр не замкнется в самом себе, что он неизбежно оживет на других сценах, что артист мхатовской школы будет рождаться в чужих стенах. Станиславский был решительно убежден, что направление, им избранное, всеобще, что рано или поздно всякий серьезный театр и каждый артист живого переживания придет к его вере.

Рожденное в стенах Художественного принадлежит теперь всем, и сам МХАТ уже равноправен среди тех, кто считает себя последователями прославленного искусства. {321} Творчество МХАТ наших дней осеняют авторитеты Станиславского и Немировича-Данченко, эти художники и сегодня как будто принимают участие в его практической работе, но мера и глубина их влияния зависит уже от тех, кто в настоящее время представляет этот театр.

Не раз в продолжение своей жизни Станиславский высказывал мысль, что их театр и его художественные принципы кровно связаны с традициями всей русской театральной школы. Он постоянно упоминает имя М. С. Щепкина, называет его своим наставником и, порой противопоставляя манеру игры Художественного и Малого, призывает актеров учиться у замечательных мастеров Малого театра — Ермоловой, Федотовой, Садовской… Художественный театр как явление театральной культуры возник не только протестуя и оспаривая, но и устанавливая неразрывные связи со своими предшественниками и современниками.

Говоря о традициях, быть может, следует вспомнить, как Щепкин, отвоевав у старого Малого театра место для Гоголя, не пожелал принять в свой «дом» А. Н. Островского, посчитав его чужим. А история отношений Марии Николаевны Ермоловой и Художественного театра? Смогла бы Ермолова при всем взаимном уважении и восхищении найти свое актерское счастье на сцене Художественного, куда она собиралась переходить, и был бы театр вполне доволен Ермоловой как одной из участниц ансамбля своих спектаклей? Подобные парадоксы не оспаривают таинства наследования в искусстве, традиции не определяются прямолинейно, им нельзя следовать буквально.

Пройдет несколько десятилетий, Станиславский и его учение, Немирович-Данченко и его сценическая школа найдут верных талантливых последователей в других театральных организмах, их ученики появятся везде, где всерьез {322} относятся к своей профессии. Но не всегда их прямые ученики и последователи сумеют претворить в дело заветы своих учителей.

## 2

1935 г.

«Возьмите любой театр на всем земном шаре, и вы найдете что-нибудь от Станиславского».

*Л*. *Леонидов*

Применительно к искусству МХАТ трудно говорить о традициях в обычном значении этого слова, скорее их можно назвать условиями, при которых сберегается и сохраняется источник искусства. Художественный театр отличался особой взаимосвязанностью: постановочный замысел зависел от индивидуальности артиста, исполнение роли от того, как вел себя партнер, самочувствие артиста — от вида декораций, на общую настроенность спектакля влияла атмосфера, царящая за кулисами, и так далее, и так далее. Даже ритм, в каком раздвигался занавес, был увязан с ходом картины или целого акта. Так происходило не от того, что в коллективе Художественного театра собрались особо тонкие, ранимые и чуткие артисты, а потому, что искусство этого театра — истинно психологическое, раскрывающее внутренний мир человека, а эта сфера требует к себе бережного отношения… если иметь целью заставить ее заговорить!

Каждая репетиция Немировича-Данченко в последние годы превращалась в своеобразный урок для присутствующих, урок, далеко выходящий за границы режиссерского мастерства, и трудно сказать, что волновало и привлекало свидетелей сильнее: необыкновенно точные и конкретные советы по развитию роли, житейская мудрость, обращенная на помощь театру, или патетика воспитания. Немирович-Данченко внушал не правила, а художественное {323} видение. Если спектакль рассказывает о войне, пусть на сцене и хлеб, и кипяток настоящие — это не натурализм, это выражает суть. Не нужно придумывать задачи и цели, «не связанные с главной осью», они — лишние. Традиции МХАТа, их развитие не измеряются системой внешних особенностей. И Немирович-Данченко, как никогда прежде, решительно восстает против «правденки» — во имя правды. Он уверен, что проза жизни может иметь право на сцену только в ранге высокой поэзии. Его не оставляет забота не о традициях, а о воспитании у современного актера присущего человеку Художественного театра взгляда на искусство и на жизнь. Если пользоваться его же терминологией, эта цель и была «зерном» творческой работы последних лет. Немирович-Данченко хотел надеяться, что театр богат не только талантами, но и строителями. На репетициях он постоянно говорит о поэзии, о романтике, о патетике, настаивая, что эти понятия лишь по застарелой привычке связываются с такими определениями, как «ложный», «дутый», «напускной». Но предупреждает при этом: «Фальшивая театральная романтика убивает всякое значение театра. Если театр лжет — он вреден». Он говорит, что их искусство нуждается в задачах и больших страстях, он призывает отказаться от простоты ради простоты, как обязательном стилевом признаке МХАТа, он напоминает, что традиционна для них способность рисковать, что к образу артист никогда не боялся идти неизведанными, неожиданными путями.

Предупреждения Станиславского и Немировича-Данченко о серьезной опасности остаться в плену житейских задач и целей справедливы. Но еще большую опасность они предвидели в желании артиста исключить из своего опыта правду и логику обыкновенной жизни. Быт для театра — своего рода лаборатория, где вырастают крепкие ростки не ложной фантазии, сюда можно вернуться, если роль зашла в тупик, здесь можно почерпнуть силы для обновления или вовремя вправить «вывих».

{324} В театре ложь часто выдает себя за фантазию, за условный мир, где нет места, так сказать, низкой логике. В Художественном театре любили задавать друг другу вопросы, не боялись их и легко, с готовностью на них отвечали. Исполнитель мог спросить автора, режиссер обязательно спрашивал у актера, актер спрашивал у своих товарищей и у самого себя. Фантазия в этом театре начинала свой разбег с очень крепкой площадки, с правды безусловной. Знание житейских обстоятельств и примет помогает исполнителю и режиссеру избежать сильного искушения подмостков — желания солгать.

## 3

«Люди. С них начинался Художественный театр».

*М. Яншин*

В процессе работы над образом существует период, когда артист, если он работает по «системе» и в русле мхатовских традиций, прорабатывает роль «от себя». Это, можно сказать, правило: роль питается и уплотняется запасами личного опыта артиста. И вот здесь все решает — каков этот опыт. Идти от себя — да, но от какого себя? Нести правду на сцену — да, но какова эта правда? В судьбе МХАТа, может быть, именно эта посылка к творчеству сыграла главную роль воспитателя. Художественников не успокаивал успех — им было важно понять, что это за успех; их радовал переполненный зал, но им важно было знать, кто их зритель; их не обольщали похвалы критиков — они хотели, чтобы те, кто писал о театре, верно передавали читателю замысел спектакля; их не удовлетворяла работа в хорошем, благополучном театре — они мечтали о деле, которому стоило бы отдать свою жизнь…

Ансамблевость, а иначе говоря, цельность спектакля благодаря Художественному стала бесценным завоеванием {325} театра XX века. Но это открытие в неразрывной связи с важнейшими и общими тенденциями внутритеатральной жизни. И если говорить о верности традициям Художественного театра, то прежде всего нужно обратить внимание на замечательную способность каждого искренне доверить свою актерскую и сценическую жизнь общим целям. Мастерство артистов Художественного театра опиралось на душевную способность творца всерьез придавать значение возвышенным стремлениям. Если этого не было или если это утрачивалось, то — как бы силен ни был сценический талант и как бы ни была профессиональна работа актера — он переставал быть артистом Художественного в истинном значении этого слова. Станиславский и Немирович-Данченко, задумывая работу над новым спектаклем, всегда имели цель сблизить и сдружить постановочный коллектив, что, в сущности, для них означало — расчистить источник ансамблевости, источник того чувства радостной, не отягчающей взаимозависимости, которое на практике и проявит себя как осуществление художественных принципов искусства определенного направления.

Василий Орлов, артист второго поколения, называет себя и своих товарищей «фанатиками правды», и это справедливо. Но что поможет отличить ложь от правды, и так ли всегда бывает ясна их противоположность? Подножьем правды в искусстве неизменно остается *личность* художника, это он определяет «главную ось», отделяет первостепенное от вторичного, это он обобщает, и он утверждает. Художник открывает правду неожиданно или повторяет в меру таланта открытое до него. И надо заметить, что банальность на театре имеет свое обаяние и притягательность, а порой выглядит гораздо более обоснованной и правдивой, чем новое, «бунтарское» видение. Могущество Художественного театра, его сила в том и состояла, что он имел мужество неустанно опровергать привычное, узаконенное самим театром и его зрителем {326} облюбованное. Начав с войны против штампов других театров, его артисты вскоре обратили свое оружие и против себя. Борьба Художественного театра с приемами Художественного театра — верный залог его жизнестойкости. Желание сохранить и укрепить завоеванное в искусстве, явственно очертить круг своих достижений неизбежно приводит к стремлению законсервировать, канонизировать свою манеру, свой стиль, свои заветы. А чуть дальше — и совсем рядом превращение театра в заповедник, когда охранительные тенденции становятся сильнее всех других. И внешняя сторона такого театра будет весьма сходна с идеальным образом, запечатленным в сердце каждого. На деле же искренность, о которой так будут печься, обратится в тон, в прием особого нормального простодушия, правда превратится в штамп открытости и постепенно станет синонимом «естественного» сценического поведения, а простота уступит место той печально знаменитой «простотце», которая, если дать ей волю, явилась бы, по мнению Немировича-Данченко, грозным предзнаменованием гибели МХАТ.

## 4

1935 г.

«Наша главная задача — создать театр-лабораторию, театр больших мастеров, театр образцовых приемов актерского мастерства. Такой театр должен служить вышкой, к которой потянутся другие театры».

*Станиславский*

Когда Станиславский написал в Комиссию по руководству ГАБТ и МХАТ протестующее письмо с требованием исключить из репертуара Художественного театра спектакль «Слуга двух господ», он боролся вовсе не за чистоту стиля, он хотел, чтобы театр не утратил критерий, который позволит Художественному всегда безошибочно отличить истинное от ложного: «Я считаю, что этот спектакль {327} опасен для искусства МХАТ, так как актеры театра наживают в нем профессиональные штампы, которые они затем неминуемо перенесут в другие пьесы… Играть в той внешней манере, в которой был сыгран “Слуга”, — значит противоречить самой системе Театра…» «Внешняя манера», в представлении Станиславского, способна изменить назначение театра, его направление, нарушить искренние и серьезные взаимоотношения артиста и роли, сцены и жизни.

До наших дней дошло мнение, что Станиславский и Немирович-Данченко излишне вмешивались в тайны творчества, что они логикой, анализом сушили образ, мешали свободе творчества. Однако именно Станиславский и Немирович-Данченко утверждали, что творчество артиста не терпит насилия, что в подсознательные ощущения, по выражению Станиславского, «нельзя залезать как в кошелек». Объявив границы подсознания творца священными, Художественный очень требовательно относился к тому, что могло вобрать в себя *сознание* художника. Незадолго перед смертью Станиславский сказал, что не успел написать самой важной для искусства театра книги — книги об этике. Образ жизни актера неразрывно связан с образом его мыслей, его чувств, с его жизнью в искусстве. Чувства, пережитые актером в повседневности, питают его подсознание, и скрытый потенциал его личности обязательно проявит себя в творческой фантазии, продиктует масштаб образа, прояснит или затуманит художественную идею.

«Для того чтобы перенести театральный успех, нужно быть очень и очень просвещенным человеком», — так думал Станиславский, прославленный актер и режиссер. Станиславский употребил слово «перенести», по смыслу приравнивая его к понятию пережить, остаться в живых, сохранить в себе художника. Он говорит здесь об актерской популярности, но в равной мере его замечание относится к любому искушению славой.

{328} Влиятельность искусства Художественного театра находится в прямой зависимости от этического облика тех, кто каждый вечер играет на его сцене. Измельчали личные задачи и цели — выцветает, уходит искусство. Художественников в их лучшие годы судьба театра волновала так же сильно, как и собственная, а часто даже больше, чем собственная.

Леонидов, уже старик, приходит смотреть каждый новый спектакль своего театра. Он вглядывается в него, как будто это лицо человека, — он ищет подтверждений, что «бог» Художественного театра еще жив. «Я вижу хороших или плохих исполнителей, я вижу порой блестящие отдельные места, но целого спектакля я не вижу. Исполнители и режиссер мало об этом думают. Они руководствуются указаниями Станиславского, что нужно пьесу, роль, сцену делить на куски, и забывают, что Станиславский на такую-то меру, как деление на куски, смотрит как на временную…»[[161]](#footnote-162) Говоря о цельности спектакля, Леонидов не имеет в виду постановочную законченность, его волнует другой изъян: есть ли цель, во имя которой каждый вечер взрослые серьезные люди собираются вместе, красят себе лица, переодеваются в чужие платья, надевают шутовские парики и выходят «представлять» на публике…

На репетиции пьесы М. Булгакова «Последние дни» Немирович-Данченко (было это за месяц до его смерти), говоря с исполнителями о наиболее существенном промахе в работе, делает вывод, что спектаклю не хватает «трагедии Пушкина». Причину этого он увидел не в профессиональных ошибках, а в глубоко личном, индивидуальном отношении каждого артиста к тому, что происходит в пьесе. «… Мало злые вы все, очень добродушно общее актерское отношение к самому произведению, добродушно отношение к судьбе Пушкина. Вам мало, что затравили солнце России…»

## **{****329}** 5

1936 г.

«Но надо помнить, что так называемая “система” (будем говорить не “система”, а “природа творчества”) не стоит на месте, она каждый день меняется».

*Станиславский*

МХАТ отвергал актерские приемы, когда вместо субъективной правды образа демонстрировалось отношение к образу. Но никто не нуждался так в пристрастном личном отношении к написанному автором, к его героям, как артист этого театра.

Для актера этой школы потеря нравственного идеала — это утрата профессионализма. Нет «сверхзадачи» в актерском деле, значит, нет и самого дела.

«Искусство не создается скептиками, этого не было и никогда не будет», — скажет Василий Орлов во время еще одного диспута о том, что же такое искусство Художественного театра. А в своих воспоминаниях, написанных позже, артист рассказывает об одной встрече, глубоко его поразившей. «Однажды, в трудное для МХАТ время болезни Константина Сергеевича… нас вызвал к себе Станиславский… после паузы Станиславский заговорил: “Я отдал вам, театру всю свою жизнь! Я, купец Алексеев, актер Станиславский, я болен, а вы разваливаете дело моей жизни, мой труд…” На глазах изменились лица Москвина и Тарханова, Раевского и Сахновского. Обращаясь по очереди к каждому из нас, Станиславский жег нас словами, как каленым железом. Это было ужасно! И вдруг он заплакал, заплакал, как обиженный ребенок, горько, со всхлипываниями, слезы лились по его морщинистым щекам… Как передать нашу боль, наш стыд, наше горе?!»[[162]](#footnote-163)

Но никогда этические нормы, этический взгляд на искусство в Художественном театре не приравнивались к {330} житейским «правилам» поведения, к морали, к практическим, так сказать, запретам, что можно себе позволить, а чего нельзя. И Станиславский и Немирович-Данченко предполагали в людях искусства страстное отношение к жизни, они провоцировали в артистах желание высказаться, заявить свое мнение, настоять на своем и испытывали чувства, близкие к отчаянию и безнадежности, когда встречали пониженный интерес, робкое, вялое или равнодушное отношение к произведению автора, к человеку, к жизни. Отсутствие душевной энергии — свидетельство внутренней неподвижности, а неподвижность ведет к падению.

## 6

«Нам нужно быть особенно требовательными к своей работе перед памятью и наследством наших учителей».

*Л. О. Степанова*

Художественники всей душой были привязаны к своему театру. Они любили этот Дом, его тишину, его зрительный зал, его дисциплину, его этикет, они хотели, чтобы весь этот уклад имел продолжение, чтобы все это принадлежало второму, третьему, четвертому поколению МХАТа. Они ведь знали, как радостен такой театр для артиста, как в нем хорошо работать, как хорошо в нем думается об искусстве, как удобно и приятно ступать по его чистой и свежей сцене, какое удовольствие играть в прекрасно сшитом костюме среди отлично сделанных декораций. Такой театр по праву считается истинным завоеванием культуры, и сохранить его представляется важным и нужным. Но может быть, как никто другой, именно «старики» понимали, какую опасность таит в себе мхатовский комфорт, если позволить себе любить его больше того, во имя чего он создан. В этот Дом не приходили на работу, здесь — *жили*, здесь совершалось все, что назначено судьбой художнику…

{331} … Сопротивляясь Художественному театру, оспаривая его или видя в нем учителя и высокий пример, театральное искусство XX века испытало его могущественное влияние. «Станиславский — не только великий режиссер, и Московский Художественный театр — не только театр со всемирной славой. Слово “МХАТ” стало международным термином, понятным во всем мире. Установилась традиция писать слово “МХАТ” русскими буквами, независимо от языка пишущего. Оно обозначает целое жизневосприятие»[[163]](#footnote-164), — пишет современный датский режиссер М. Фейгенберг.

В сердцах художественников жила глубокая уверенность, что рано или поздно, далеко или близко они найдут себе союзников, которые разделят их взгляд на Театр. «Там должны быть люди идеи, понимающие свою высокую миссию и выполняющие ее не из-за лишнего хлопка, венка, не ради удовлетворения своего маленького актерского каботинского самолюбия, а ради национальной, патриотической и общечеловеческой цели… Театр — лучшее средство для общения народов между собой, для вскрытия и понимания их сокровенных чувств»[[164]](#footnote-165), — так утверждал К. С. Станиславский…

Работая над книгой, автор не ставил перед собой задачу следовать всем вехам исторического пути Художественного театра. Здесь нет анализа многих известных спектаклей, не названы некоторые имена и актерское мастерство исполнителей не рассматривается как ряд индивидуальных портретов. Цель повествования иная — попытаться через наиболее характерные моменты творческой судьбы театра воссоздать его живое лицо, обрисовать черты его коллективного портрета.

{332} Автор выражает глубокую признательность О. А. Радищевой, чьими знаниями и советами он пользовался в работе над книгой, а также сотрудникам Музея МХАТа им. Горького М. Г. Макаровой и Л. И. Савельевой.

Особо ценным для автора источником документальных материалов по истории Художественного театра явилось четырехтомное издание «Летописи жизни и творчества К. С. Станиславского», превосходно составленное И. Н. Виноградской.

С чувством сердечной признательности вспоминает автор замечания и указания ныне покойного Бориса Николаевича Асеева.

1. Чехов А. О литературе. М., 1955, с. 99. [↑](#footnote-ref-2)
2. Северный курьер, 1900, 2 февр. [↑](#footnote-ref-3)
3. Театр и искусство, 1901, 15 апр. [↑](#footnote-ref-4)
4. Чехов А. П. Собр. соч., т. 11, М., 1960, с. 81 – 83. [↑](#footnote-ref-5)
5. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского т. 1, М., 1971, с. 196. [↑](#footnote-ref-6)
6. Новости дня, 1891, 11 февр. [↑](#footnote-ref-7)
7. Станиславский К. С. Собр. соч., т. V, М., 1957, с. 174 – 175. [↑](#footnote-ref-8)
8. Ежегодник МХТ за 1949 г., с. 103 – 104. [↑](#footnote-ref-9)
9. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского т. 1, с. 237. [↑](#footnote-ref-10)
10. Толстой А. К. Пьесы. М., 1959, с. 554. [↑](#footnote-ref-11)
11. Трагедия «Царь Федор Иоаннович» была запрещена к постановке Советом Главного управления по делам печати в 1868 г.; объяснялось это действие тем, что фигура даря должна вызвать у публики «самый неприличный хохот» *(Примеч. автора.)* [↑](#footnote-ref-12)
12. Новости дня, 1898, 20 окт. [↑](#footnote-ref-13)
13. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. 1, с. 246. [↑](#footnote-ref-14)
14. Северный край, 1901, 15 апр. [↑](#footnote-ref-15)
15. Русская мысль, 1901. [↑](#footnote-ref-16)
16. Станиславский К. С. Собр. соч., т. V, с. 331. [↑](#footnote-ref-17)
17. Чехов А. П. Собр. соч., т. 12, с. 118. [↑](#footnote-ref-18)
18. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма, т. I. М., 1979, с. 144. [↑](#footnote-ref-19)
19. Новый мир, 1961, № 8, с. 221. [↑](#footnote-ref-20)
20. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. I, М., 1952, с. 98. [↑](#footnote-ref-21)
21. Станиславский К. С. Собр. соч., т. I, с. 220. [↑](#footnote-ref-22)
22. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма, т. I, с. 237. [↑](#footnote-ref-23)
23. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. I, с. 135. [↑](#footnote-ref-24)
24. Чехов А. П. Собр. соч., т. 11, с. 221. [↑](#footnote-ref-25)
25. Курьер, 1901, 4 февр. [↑](#footnote-ref-26)
26. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VII, с. 265. [↑](#footnote-ref-27)
27. Чехов. — Лит. наследство, Изд‑во АН СССР. М., 1960, т. 68, с. 516. [↑](#footnote-ref-28)
28. Рёскин Джон. Тип. Мамонтова. М., 1900, с. 73. [↑](#footnote-ref-29)
29. Петербургские ведомости, 1904, 3 апр. [↑](#footnote-ref-30)
30. Театр и искусство, 1901, март. [↑](#footnote-ref-31)
31. Новости, 1899, 28 окт. [↑](#footnote-ref-32)
32. Жизнь, 1900, дек. [↑](#footnote-ref-33)
33. Чехов А. П. Собр. соч., т. 11, с. 313. [↑](#footnote-ref-34)
34. Станиславский К. С. Собр. соч., т. I, с. 430. [↑](#footnote-ref-35)
35. Чехов А. П. Собр. соч., т. 11, с. 20 – 21. [↑](#footnote-ref-36)
36. Жизнь, 1901, 15 нояб. [↑](#footnote-ref-37)
37. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма, т. I, с. 450. [↑](#footnote-ref-38)
38. Там же, с. 264, 293. [↑](#footnote-ref-39)
39. Русское слово, 1904, 18 окт. [↑](#footnote-ref-40)
40. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. I, с. 121 – 122. [↑](#footnote-ref-41)
41. Там же, с. 122. [↑](#footnote-ref-42)
42. Ибсен Г. Собр. соч., т. IV, М., 1956, с. 719 – 720. [↑](#footnote-ref-43)
43. Ибсен Г. Собр. соч., т. IV, с. 727. [↑](#footnote-ref-44)
44. Станиславский К. С. Собр. соч., т. IV, с. 228. [↑](#footnote-ref-45)
45. Ибсен Г. Собр. соч., т. I, с. 32. [↑](#footnote-ref-46)
46. Ибсен Г. Собр. соч., т. IV, с. 723 – 724. [↑](#footnote-ref-47)
47. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма, т. I, с. 60. [↑](#footnote-ref-48)
48. Театр и искусство, 1900, № 5. [↑](#footnote-ref-49)
49. Московские ведомости, 1899, 22 нояб. [↑](#footnote-ref-50)
50. Русская мысль, 1900, № XI. [↑](#footnote-ref-51)
51. Мир искусства, 1901, дек. [↑](#footnote-ref-52)
52. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VIII, с. 219. [↑](#footnote-ref-53)
53. Новости дня, 1899, 30 сент. [↑](#footnote-ref-54)
54. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 55, с. 204. [↑](#footnote-ref-55)
55. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VII, с. 221. [↑](#footnote-ref-56)
56. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. II, с. 121. [↑](#footnote-ref-57)
57. Там же. [↑](#footnote-ref-58)
58. Горький А. М. Собр. соч., т. 28, с. 131. [↑](#footnote-ref-59)
59. Там же, с. 147. [↑](#footnote-ref-60)
60. Там же, с. 132. [↑](#footnote-ref-61)
61. Новости дня, 1900, 25 сент. [↑](#footnote-ref-62)
62. Чехов А. П. Собр. соч., т. XII, с. 229. [↑](#footnote-ref-63)
63. «Новое время», 1902, март. [↑](#footnote-ref-64)
64. Курьер, 1902, окт. [↑](#footnote-ref-65)
65. Новости дня, 1902, нояб. [↑](#footnote-ref-66)
66. Там же. [↑](#footnote-ref-67)
67. Станиславский К. С. Собр. соч., т. I, с 254. [↑](#footnote-ref-68)
68. Новости дня, 1902, 10 дек. [↑](#footnote-ref-69)
69. Чехов А. П. Собр. соч., т. XII, с. 452. [↑](#footnote-ref-70)
70. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. I, с. 389. [↑](#footnote-ref-71)
71. А. М. Горький и А. П. Чехов. Переписка, статьи и высказывания, с. 272. [↑](#footnote-ref-72)
72. Станиславский К. С. Собр. соч., т. I, с. 251. [↑](#footnote-ref-73)
73. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. 1, с. 141. [↑](#footnote-ref-74)
74. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VII, с. 252. [↑](#footnote-ref-75)
75. Сб.: «На дне», М. Горький. Материалы исследования, ВТО, 1940, с. 162. [↑](#footnote-ref-76)
76. Чехов А. П. Собр. соч., т. XII, с. 484. [↑](#footnote-ref-77)
77. Ежегодник МХТ за 1953 – 1958, с. 322. [↑](#footnote-ref-78)
78. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VII, с. 334. [↑](#footnote-ref-79)
79. Станиславский К. С. Собр. соч., т. I, с. 288. [↑](#footnote-ref-80)
80. Станиславский К. С. Собр. соч., т. V, с. 412. [↑](#footnote-ref-81)
81. Из воспоминаний Вс. Э. Мейерхольда. Запись А. Гладкова. — Новый мир, 1961, с. 227. [↑](#footnote-ref-82)
82. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. I, с. 503. [↑](#footnote-ref-83)
83. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VII, с. 707. [↑](#footnote-ref-84)
84. Мейерхольд Вс. О театре. СПб., кн. изд‑во «Просвещение», 1913, с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-85)
85. Весы, 1906, янв., с. 74. [↑](#footnote-ref-86)
86. Станиславский К. С. Собр. соч., т. I, с. 307. [↑](#footnote-ref-87)
87. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. II, с. 41. [↑](#footnote-ref-88)
88. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VII, с. 364. [↑](#footnote-ref-89)
89. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. II, с. 41. [↑](#footnote-ref-90)
90. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VII, с. 455. [↑](#footnote-ref-91)
91. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VII, с. 488. [↑](#footnote-ref-92)
92. Там же, с. 455 – 456. [↑](#footnote-ref-93)
93. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. II, с. 318. [↑](#footnote-ref-94)
94. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. II, с. 95. [↑](#footnote-ref-95)
95. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. I, с. 118. [↑](#footnote-ref-96)
96. Чехов А. П. Собр. соч., т. XII, с. 453. [↑](#footnote-ref-97)
97. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. II, с. 161. [↑](#footnote-ref-98)
98. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VI, с. 256. [↑](#footnote-ref-99)
99. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. I, с. 223. [↑](#footnote-ref-100)
100. Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера, М., 1973, с. 64. [↑](#footnote-ref-101)
101. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. II, с. 299. [↑](#footnote-ref-102)
102. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 7, с. 451. [↑](#footnote-ref-103)
103. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. II, с. 299. [↑](#footnote-ref-104)
104. Пушкин А. С. Собр. соч., т. 6, М., 1974, с. 318. [↑](#footnote-ref-105)
105. Станиславский К. С. Собр. соч., т. I, с. 326. [↑](#footnote-ref-106)
106. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. 2, с. 205. [↑](#footnote-ref-107)
107. Там же, с. 212. [↑](#footnote-ref-108)
108. Ермолова М. Н. Избранные письма, с. 479. [↑](#footnote-ref-109)
109. Станиславский К. С. Собр. соч., т. V, с. 156. [↑](#footnote-ref-110)
110. Там же, т. I, с. 330. [↑](#footnote-ref-111)
111. Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера, с. 138. [↑](#footnote-ref-112)
112. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие т. II, с. 305. [↑](#footnote-ref-113)
113. Станиславский К. С. Собр. соч., т. III, с. 224. [↑](#footnote-ref-114)
114. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VII, с. 589. [↑](#footnote-ref-115)
115. Русское слово, 1913, 26 сент. [↑](#footnote-ref-116)
116. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. III, с. 15. [↑](#footnote-ref-117)
117. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VII, с. 489. [↑](#footnote-ref-118)
118. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VI, с. 23. [↑](#footnote-ref-119)
119. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. II, с. 587. [↑](#footnote-ref-120)
120. Всеволодский (Гернгросс) В. История русского театра. М.‑Л., 1929, т. II, с. 407. [↑](#footnote-ref-121)
121. Всеволодский (Гернгросс) В. История русского театра, т. II, с. 407. [↑](#footnote-ref-122)
122. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VI, с. 34. [↑](#footnote-ref-123)
123. Фрейдкина Л. Вл. И. Немирович-Данченко. Жизнь и творчество, с. 340. [↑](#footnote-ref-124)
124. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. III, с. 402. [↑](#footnote-ref-125)
125. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VIII, с. 46. [↑](#footnote-ref-126)
126. Жизнь искусства, 1927, № 19. [↑](#footnote-ref-127)
127. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. I, с. 132. [↑](#footnote-ref-128)
128. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. III, с. 272 – 273. [↑](#footnote-ref-129)
129. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. IV, с. 371. [↑](#footnote-ref-130)
130. Культура театра, 19211, № 3, с. 43 – 44. [↑](#footnote-ref-131)
131. Структурный реализм, метод Камерного театра, — Советский театр, № 2 – 3, с. 28 – 34. [↑](#footnote-ref-132)
132. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. I, с. 182. [↑](#footnote-ref-133)
133. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VI, с. 256. [↑](#footnote-ref-134)
134. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, с. 346 – 347. [↑](#footnote-ref-135)
135. Бомарше. Избранное. М., 1954, с. 343. [↑](#footnote-ref-136)
136. Яншин М. Московский Художественный театр в советскую эпоху, с. 292. [↑](#footnote-ref-137)
137. Маяковский В. В. Собр. соч. в 13‑ти т., т. XII, с. 305. [↑](#footnote-ref-138)
138. Станиславский К. С. Собр. соч., т. VIII, с. 320. [↑](#footnote-ref-139)
139. Там же. [↑](#footnote-ref-140)
140. Леонов Л. — В сб.: МХАТ в советскую эпоху, с. 173. [↑](#footnote-ref-141)
141. Журнал РАБИС, 1931, № 6, с. 7. [↑](#footnote-ref-142)
142. Афиногенов А. Собр. соч., т. I, с. 505. [↑](#footnote-ref-143)
143. Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, с. 534. [↑](#footnote-ref-144)
144. Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, с. 536 – 537. [↑](#footnote-ref-145)
145. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. I, с. 140. [↑](#footnote-ref-146)
146. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие т. II, с. 148. [↑](#footnote-ref-147)
147. Леонов Л. Собр. соч., т. 10, с. 202. [↑](#footnote-ref-148)
148. Флекель М. Великие мастера рисунка — Рембрандт Гойя Домье. М., 1974, с. 72. [↑](#footnote-ref-149)
149. Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955, с. 272. [↑](#footnote-ref-150)
150. Топорков В. К. С. Станиславский на репетиции. Воспоминания, с. 110. [↑](#footnote-ref-151)
151. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. IV, с. 268. [↑](#footnote-ref-152)
152. Там же, с. 279. [↑](#footnote-ref-153)
153. Станиславский К. С. Собр. соч., т. IV, с. 303. [↑](#footnote-ref-154)
154. Там же, с. 297. [↑](#footnote-ref-155)
155. Станиславский К. С. Статьи, Речи. Беседы. Письма, с. 653. [↑](#footnote-ref-156)
156. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 681. [↑](#footnote-ref-157)
157. Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. I, с. 178. [↑](#footnote-ref-158)
158. Там же, с. 416. [↑](#footnote-ref-159)
159. Станиславский К. С. Собр. соч., т. V, с. 614. [↑](#footnote-ref-160)
160. МХАТ в советскую эпоху, с. 255. [↑](#footnote-ref-161)
161. Ежегодник МХТ за 1944 г., с. 462. [↑](#footnote-ref-162)
162. МХТ в советскую эпоху, с. 267. [↑](#footnote-ref-163)
163. Сибиряков Н. Мировое значение Станиславского. М., 1974, с. 162. [↑](#footnote-ref-164)
164. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953, с. 262. [↑](#footnote-ref-165)